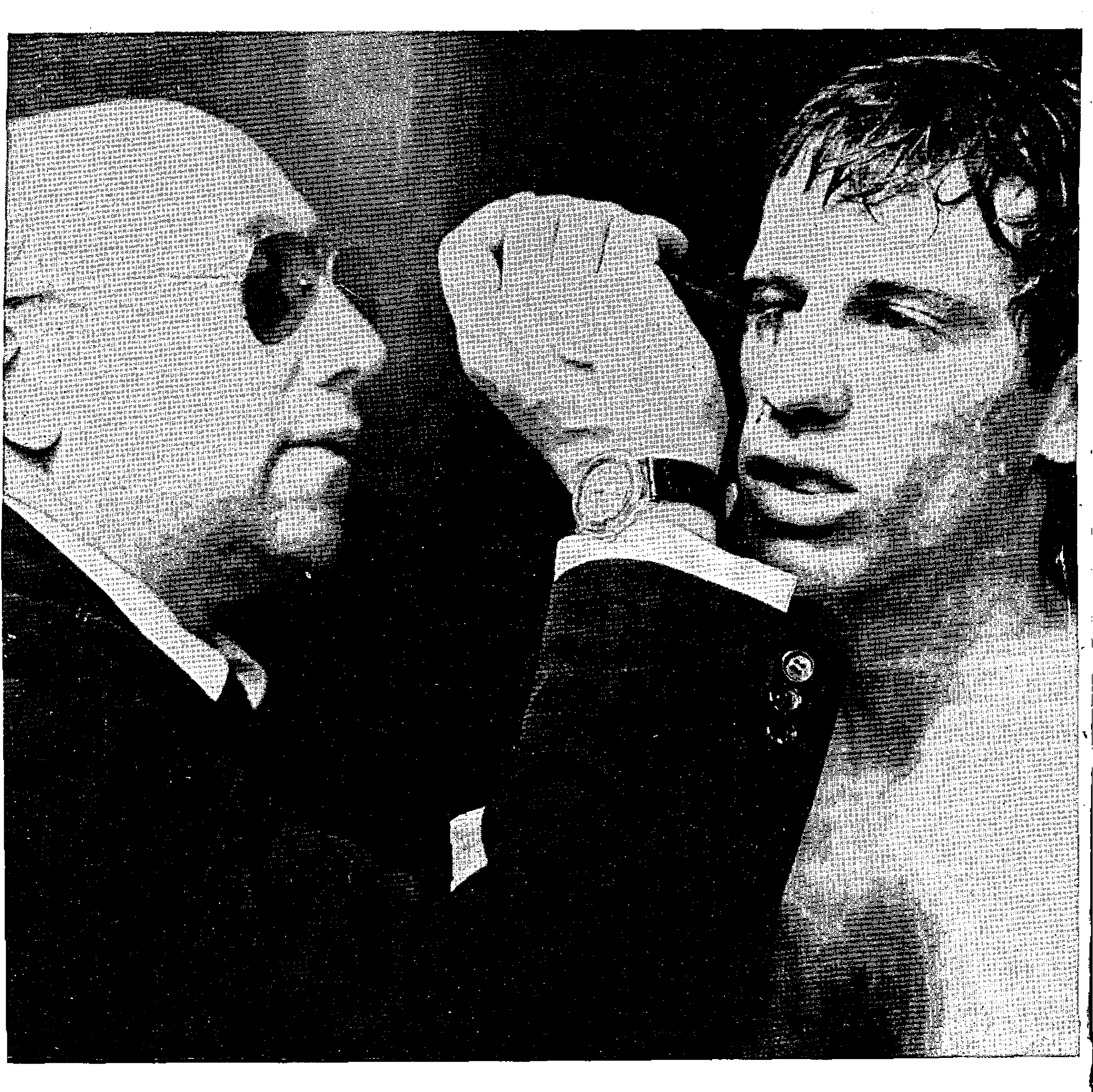
CAHIERS DU CINÉMA



141 ★ REVUE MENSUELLE DE CINÉMA • MARS 1963 ★ 141

NOTRE COUVERTURE



« Melville burine de plus en plus ses personnages », dit Claude Beylie dans sa critique du **DOULOS** (p. 47). Cette photo de travail d'**UN JEUNE HOMME HONORABLE** montre qu'il ne s'agit pas là d'une figure de style.

Ne manquez pas de prendre page 39 **LE CONSEIL DES DIX**

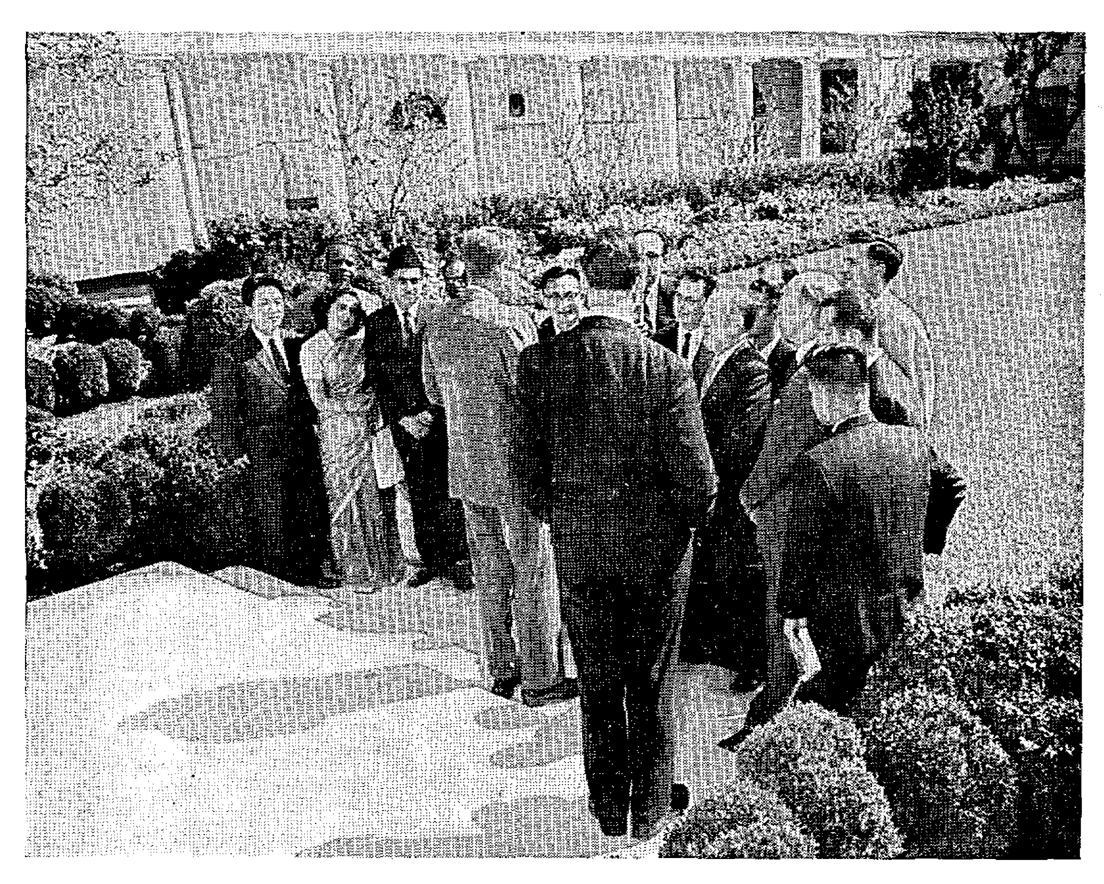
Cahiers du Cinéma

MARS 1963 — TOME XXIV. — N° 141

SOMMAIRE

*

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle de Cinéma
Rédacteurs en chef : Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer
146, Champs-Elysées, Paris (8e) - Elysées 05-38



Le président Kennedy reçoit, à la Maison Blanche, une délégation du Séminaire International d'Harvard. Au premier plan, de dos, Arthur Schlesinger Jr, conseiller politique de J. F. K. et critique cinématographique de la revue *Show Magazine*. A l'extrême droite, notre collaborateur Louis Marcorelles.

GO WEST, YOUNG MAN

par Louis Marcorelles

Ai-je le droit, après un peu moins de trois mois en Amérique du Nord, de tirer certaines conclusions ? Ai-je le droit, après un peu moins de trois semaines en Amérique du Sud, de prétendre avoir vu quelque chose entre Buenos Aires et Rio ? Les lignes qui suivent ne se veulent ni enquête sociologique ni journal de bord, mais un *keepsake* d'impressions cinématographiques, c'est-à-dire perçues comme du cinéma, et tournant le plus souvent autour du cinéma.

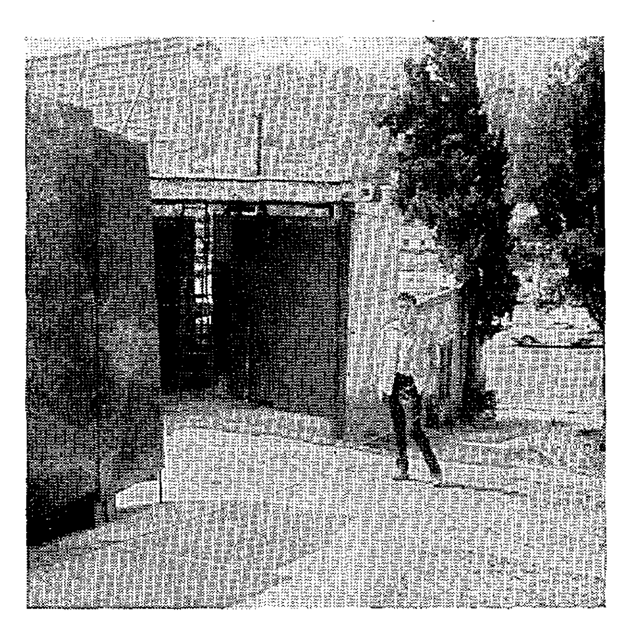


L'ancien studio de Mack Sennett, au carrefour de Linden Street et de Glendale Boulevard.

La grande différence avec l'Europe, c'est qu'on se déplace selon un axe Nord-Sud, et non d'Est en Ouest. Ces perpétuels raccords dans l'axe supposent un ciment géographique plus fort que toutes les barrières idéologiques et nationalistes qui font encore de l'Europe un puzzle indéchiffrable. On a certes un bloc Nord contre un bloc Sud, là où nous connaissons l'Est et l'Ouest. La cassure est radicale entre la civilisation anglo-saxonne d'une part, la civilisation hispano-portugaise de l'autre. Les Américains du Nord ne savent presque rien de ce qui se passe en Argentine ou au Brésil, les Américains du Sud éprouvent un secret sentiment de supériorité vis-à-vis de ces barbares *yankees* qui ne connaissent qu'une religion, celle du dollar. L'incompréhension ne saurait être plus totale.

Pourtant les ressemblances frappent plus que les dissimilitudes. Partout la conscience d'exister en tant qu'Américains, d'être branchés sur une longueur d'onde qui n'est plus celle de l'Europe. Partout ce curieux amalgame de races qui, aux Etats-Unis, malgré l'exclusive jetée contre les gens de couleur, a abouti à la création du peuple le plus dynamique de la terre, et au Brésil, avec le mélange des sangs européen, indien et noir, a suscité les plus beaux spécimens d'humanité des temps modernes. L'Argentine et le Canada, curieusement marqués par une subtile influence anglaise, peuvent bien se complaire dans la nostalgie de l'Europe, ou du moins de la culture européenne.

Peu importe. Il s'agit d'une autre dimension de l'existence. Des rives sud-américaines, la France, l'Angleterre, la Tchécoslovaquie, voire l'Union Soviétique, apparaissent moins contradictoires qu'il n'y paraît de ce côté-ci de l'Atlantique. Des U.S.A. le communisme n'est plus l'épouvantail que certains imaginent, mais une hypothèse de travail parmi d'autres. Vos schémas marxistes exigent un sérieux coup de pierre ponce pour s'appliquer à l'Amérique de Kennedy qui vit exactement à l'heure du XXe siècle ou à ce Brésil en devenir qui a déjà pris rendez-vous avec le XXIe siècle. L'échelle des valeurs n'est plus la même, toute théorie s'effondre que n'a pas consacré l'expérience.



Les mêmes studios, sous un autre angle. En 1914, un inconnu, Charles Chaplin, franchissait la petite porte, au bas de Linden Street, pour se présenter à Mack Sennett.

Déjà, débarquant de Rio au Bourget, j'avais eu le sentiment de me retrouver complètement étranger dans un monde qui n'a pas quitté le Moyen Age. Touchant l'Angleterre par bateau, retour des U.S.A., je découvrais un pays de poupée, où l'effet de caricature était encore accentué par le fait qu'on y parlait la même langue. En France, tous les Français semblaient porter béret et moustache comme dans les vieux films d'Ernst Lubitsch. La Suisse paraissait en être restée à Guillaume Tell. Je ressentais soudain, très intimement, l'unité profonde de ce vieux continent, avec ses racines bien enfoncées dans le passé, ses visages fermés sur des secrets insondables, l'absence de tout esprit d'aventure. En Amérique, vivre signifie agir, donc cinéma.

HOLLYWOOD

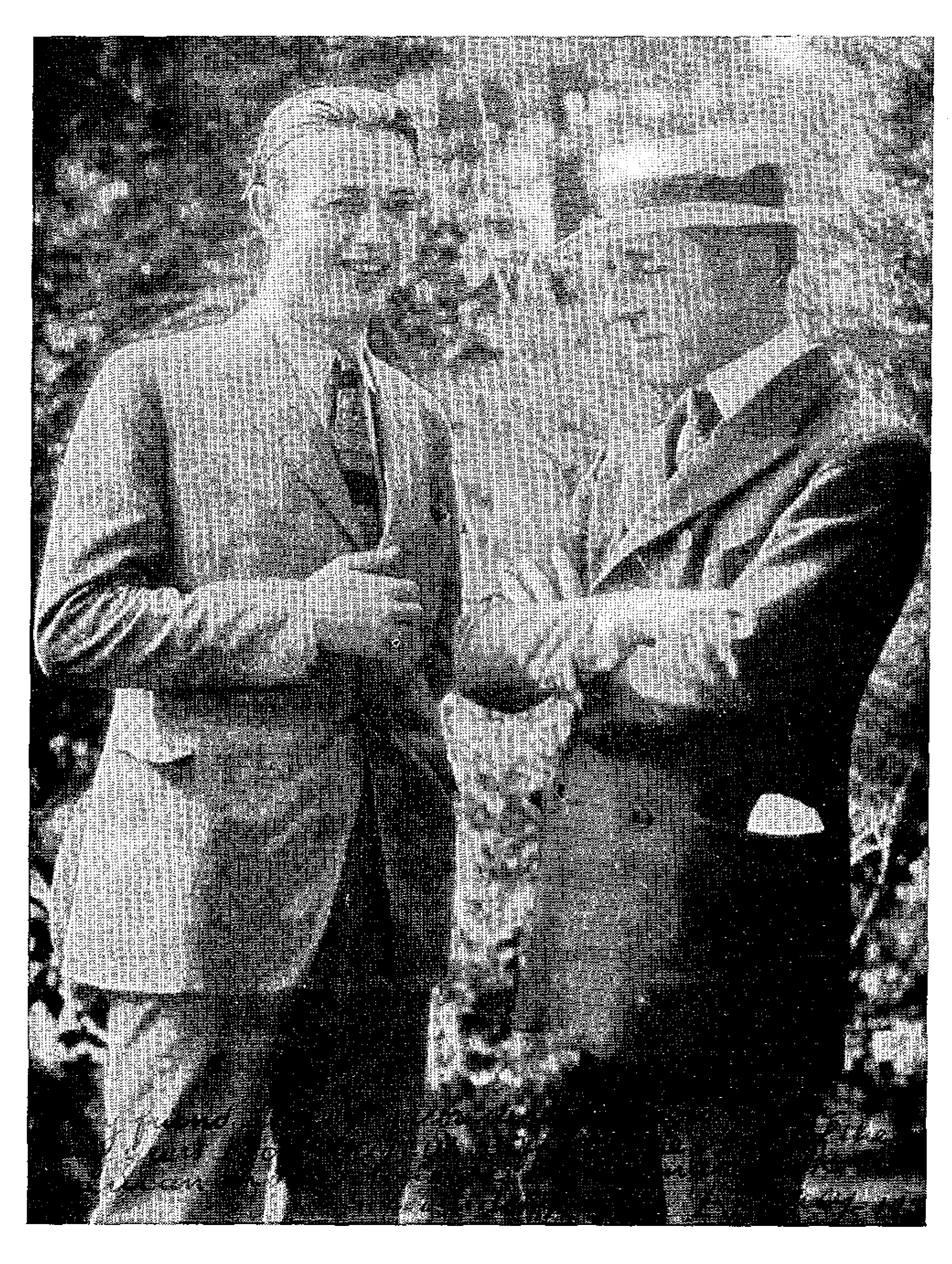
J'en ai toujours un peu voulu à cette intelligentsia américaine, principalement universitaire, incapable de comprendre le génie de son propre cinéma, préoccupée de suivre le dernier cri européen en matière de livres, de musique, de films. Consciente d'être étrangère en son propre pays, elle ne pouvait que renier l'art qui lui en offrait l'image la plus fidèle, sans complexes, pour le plus grand nombre. Les choses ont un peu changé aujourd'hui, pour diverses raisons que je ne saurais analyser, mais cette évolution est malheureusement allé de pair avec le déclin d'Hollywood. De jeunes intellectuels qui, en d'autres temps, auraient fait des études de sociologie ou d'architecture, se sont tournés vers le cinéma après avoir vu les films japonais, ou Resnais ou Godard. Un mythe s'est créé dont le plus farouche défenseur anime, de New York, une revue vouée à la naissance d'un « nouveau » cinéma américain. La spontanéité absolue triomphera un jour sur les écrans américains, en réaction contre le dollar corrupteur et les formes dramatiques liées au verbe, théâtre, littérature.

Cet effort, très conscient pour imposer un *autre* cinéma américain, mériterait sérieusement considération, s'il ne posait, comme allant de soi, l'intégrité des uns, les New-yorkais, et l'inconscience des autres, ceux d'Hollywood et assimilés. Malheureusement, dans bien des cas, le contraire serait exact. Des gens font du cinéma qui n'ont aucune notion du cinéma, dont l'inconscience frise l'irresponsabilité, quand ils prétendent traiter des sujets engagés. Je pense à Shirley Clarke et à Lionel Rogosin, quelque sympathie qu'on puisse éprouver pour eux en tant qu'individus. De l'autre côté, des Tay Garnett, des King Vidor, à partir d'une vision du monde très simple, parlent cinéma comme ils respirent, sans littérature, sans pétitions de principe. L'actuelle crise hollywoodienne n'a en rien changé leur humeur, leur juste appréciation d'une Amérique à l'égard de laquelle ils auraient peut-être des raisons d'éprouver de la rancœur, puisqu'ils n'y ont plus exactement leur place en tant qu'auteurs de films.

Mon premier contact avec Hollywood s'effectue par l'entremise d'une figure légendaire de la capitale du cinéma, notre compatriote Robert Florey. Des livres innombrables, des récits, ont familiarisé le public français avec ce personnage étonnant que j'appellerais volontiers « l'être le plus extraordinaire que j'ai rencontré ». Ne prétendant pas avoir écrit une page originale de l'histoire du septième art, Florey, je commence à le croire, n'a fait du cinéma que pour rester en contact étroit avec ces héros du muet qui s'appelaient Griffith, Fairbanks, Mack Sennett, Sternberg, Valentino. En quarante ans de présence à Hollywood, Florey a fureté dans tous les studios, connu tous les grands metteurs en scène, fixé dans sa mémoire les dates et les hauts lieux d'une épopée appelée cinéma américain. Le réduire comme certains chroniqueurs à l'image du bon Français jovial qui vous assène des bourrades dans le dos entre deux verres de vin blanc *made in California* trahirait complètement l'homme, le plus discret, le plus réservé, qui se puisse imaginer.

A son contact on devine mieux, s'il en était encore besoin, que le cinéma fut une prodigieuse aventure. Dans une Amérique préoccupée de la seule réussite, ne connaissant qu'une réalité, celle de l'instant, les Griffith, les Chaplin, pouvaient un moment s'imposer, non durer. Une fois balayés du devant de la scène cinématographique, ils étaient condamnés à n'être plus que des exilés. Chaplin, lucide, avait prévu le choc en retour, la bêtise d'un fonctionnaire maccarthyste servit de prétexte à son exil définitif d'un pays où il s'était toujours senti un étranger. Griffith, Florey me le confirmera en même temps que le récit d'un journaliste américain, n'avait pu digérer l'oubli total dans lequel l'Amérique, sa patrie, le laissait somnoler. L'un et l'autre rapportent comment le maître venait errer près de son ancien studio de la Triangle, incapable de comprendre ce qui lui était arrivé. Faulkner et Scott Fitzgerald qui ont longtemps travaillé à Hollywood comme simples fonctionnaires, section scénarios, ont peut-être découvert dans la capitale du cinéma l'essentiel de leur art, cette notion de la *transience* impitoyable des êtres et des sentiments.

Pour Florey qui n'est pas littérateur, cette histoire toute proche est encore vivante et douloureuse. Ennemi de la moindre exubérance, d'un sentimentalisme déplacé, il m'arrête en voiture le long d'une petite rue en pente, à l'angle de Glendale Boulevard, Linden Street. Il y a là une porte accolée à ce qui ressemble vaguement à un atelier de réparations-garage : « C'est par cette porte qu'en 1914 un inconnu nommé Charles Chaplin entra pour se présenter à Mack Sennett. » La voix de mon guide tombe sèche comme un couperet. De l'autre côté de Glendale Boulevard, les jours où l'on ne tournait pas au bord de la mer, les *bathing beauties* se livraient à leurs gracieux ébats dans une piscine à flanc de coteau. Plus rien ne marque aujourd'hui le souvenir de ce qui fut le studio du créateur de la comédie américaine. Nous filons vers Hollywood Boulevard par Sunset Boulevard, au carrefour desquels D. W. Griffith avait ses studios de la Triangle (il y tourna *Naissance d'une nation, Intolérance, Le Lys brisé,* etc). Personne n'a pris en charge ces vestiges d'un passé glorieux, et récemment tout a brûlé. Mais Florey pense me montrer les ruines



« *A mon ami Louis Marcorelles, cette photo prise depuis pas mal d'années déjà, en compagnie de D. W. Griffith, le doyen des cinéastes américains, à Mamaroneck (N. Y.) Amicalement, Robert Florey,* 1959. » (Photographe : Richard Barthelmess.)



Hollywood Boulevard et Vine Street : jadis le carrefour le plus encombré de la ville. Aujourd'hui, on n'y croise plus de stars.

qui subsistent de l'incendie d'il y a deux mois. La voiture ralentit au croisement, s'immobilise au feu rouge, le regard de mon voisin s'embrume, comme sous l'effet d'une violente émotion. Je ne comprends pas. Les ruines de l'incendie ont déjà été effacées. On annonce la construction d'un super-market là où D.W. *créa* le cinéma américain.

Seul un Proust pourrait faire revivre ce qu'il faudra peut-être appeler un jour une tragédie américaine, évoquer ce brassage inouï d'ambitions, de triomphes, de gloires perdues. Qui est responsable ? L'Amérique, ou bien un défaut constitutif du cinéma américain. Peut-être ne fallait-il pas considérer le cinéma comme un art, comprendre *qu'on en* crevait plus sûrement que Van Gogh de sa peinture ? Mack Sennett lui-même, me rapporte Florey, invité à Cannes en 1956, ne put s'arrêter à Paris parce qu'il n'avait pas les moyens de se payer un tel luxe. Et nul n'avait songé chez nous à combler cette lacune parmi les responsables du Festival. Aujourd'hui, évidemment, il serait accueilli comme un dieu.

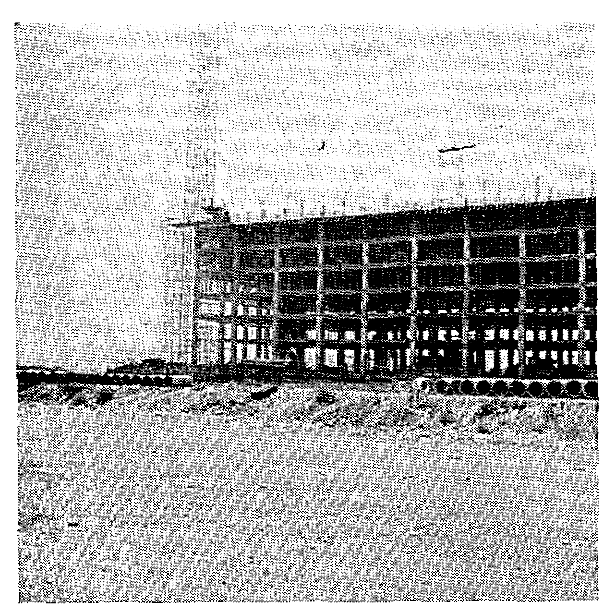
Je saisirai mieux le sens de ce drame du cinéma américain en rendant visite à King Vidor. Robert Florey et moi grimpons les pentes de Beverly Hills, et retrouvons Vidor au coin d'un sentier, en discussion avec un malicieux petit monsieur aux cheveux blancs. Tay Garnett. La surprise est de taille. Tout Paris, au début du parlant, avait adoré *Son Homme* (« *C'est grâce à ce film,* me dit Garnett, *que les Hakim, exploitants égyptiens, commencèrent à bâtir leur fortune. Ils me le rappelaient toujours avec reconnaissance.* »), *Le Voyage sans retour*. Mais entre 1936 et 1939, *L'Amour en première page* (*Love is News*), *La Femme aux cigarettes blondes* (*Trade Winds*), *Quelle joie de vivre* (*Joy of Living*), nous découvraient un véritable classicisme du parlant américain, la joie de l'aventure pour l'aventure, sans l'esthétisme de Sternberg, ni les prêches de Capra : on existait, on vagabondait, on était heureux. Quand je lui demande ce qu'il fait, Garnett me répond : « *I am jobless* » (« *Je suis chômeur* »), un sourire en coin. C'est comme ça.



Rencontre à Beverly Hills. A gauche King Vidor, à droite Tay Garnett.

Garnett, m'expliquera plus tard Florey, appartient à la génération des années trente qui gagna beaucoup d'argent, alors que les impôts étaient insignifiants. Il en est plus ou moins de même avec les autres chômeurs illustres de cette génération, les McCarey, les Capra, les Vidor. King Vidor a toujours attribué au cinéma une mission sociale, mais il faut préciser ce qu'il entend. Un film peut apporter quelque chose au spectateur, le faire réfléchir, sans pour autant forcer les significations. Le cinéma peut rendre l'homme meilleur. Vidor, semble-t-il, garde un très mauvais souvenir de *Salomon et la reine de Saba*, Tyrone Power était remarquable dans le rôle de Salomon, donnait son sens au film : un homme qui remplit une mission. Yul Brynner, qui lui succéda après sa mort subite, fit du personnage un cynique, faussant complètement l'intrigue. Ce n'est pas tout : une scène comme celle des horribles ballets suisses fut tournée complètement en dehors de lui. Il ignore que le film ait pu être projeté dans un format autre que le 2 × 1 pour lequel il avait été conçu, format qui est celui du Super-Technirama. Les offres affluèrent après le succès de *Salomon*, il refusait de continuer ce qu'il considère aujourd'hui de la prostitution. *The Love Miracle*, projet de film qui lui tient à cœur, sera tourné si un producteur existe encore, à Hollywood, capable de s'y intéresser. « *Mais il n'y a plus de responsables. A qui s'adresser* ? » Au moment où je le rencontrais, il envisageait sérieusement de venir s'établir en Europe, où l'on connaissait son œuvre. Il évoquait avec émotion les réactions des délégués soviétiques à Locarno lui disant que *Our Daily Bread* était régulièrement projeté en U.R.S.S., l'interview qu'avaient faite de lui deux jeunes gens des CAHIERS, « de véritables psychanalystes qui connaissaient tout de moi ».

Ce qui me frappe dans ces trop brèves rencontres avec Tay Garnett et King Vidor, c'est, encore une fois, chez l'un et l'autre l'absence complète de toute hargne comme de toute vanité, la simplicité royale avec laquelle ils acceptent l'évolution actuelle : Garnett qu'on imagine plongé dans d'éternelles aventures, perdu dans des pays lointains où l'amour



Construction du premier bâtiment sur les terrains qui furent autrefois ceux de la Fox 20th Century Studios. Une nouvelle ville, Century City, s'y élèvera bientôt.

et le risque font bon ménage, le grand Vidor devenu un étranger dans une Amérique dont il fut le prophète à l'écran. Tout jeune Américain qui n'a pas découvert par lui-même ce qu'ont apporté à l'évolution du cinéma de son pays ces êtres nés avec le cinéma, n'ayant vécu que par et pour lui, ignore une des expériences les plus exaltantes de notre époque dite « américaine ».

Hollywood, morne plaine ! Les studios sont toujours là, mais appartiennent en majeure partie à la télévision, c'est la télévision qui permet l'utilisation des plateaux, qui assure aux techniciens et à bon nombre d'acteurs connus avant 1950 au cinéma leur *job*. Certains, comme Warner et M.G.M., produisent en majorité des bandes pour la TV. Universal City, *home* des films Universal, a été entièrement vendu à la télévision, Universal International n'est plus que locataire d'un modeste secteur de son ancien domaine. A la cantine du studio où je prends mon repas en compagnie de Robert Florey, les comédiens et techniciens de télévision sont l'immense majorité : *saloon girls*, cowboys arnachés pour la bagarre. On travaille très vite. Et pourtant Universal est une des rares firmes prospères de l'actuel Hollywood. Fox, qui a frôlé la faillite, avait fermé ses studios lors de mon bref passage dans la capitale du cinéma. La majeure partie du terrain de la Fox a été, depuis longtemps, « reconvertie », pour des usages non cinématographiques. L'échec du *Jour le plus long* aurait pu signifier la fermeture définitive de la compagnie.

Hollywood passe désormais inaperçu dans la gigantesque Los Angeles en continuelle expansion. On ne rencontre pas de vedettes dans la rue, un air d'irréalité enveloppe Hollywood Boulevard, où vous piétinez sur les trottoirs, pendant des kilomètres, les noms des vedettes de cinéma et de télévision : quelques metteurs en scène, mais surtout des acteurs, et pas de Chaplin. Autrefois, au carrefour de Vine Street et d'Hollywood Boulevard, m'explique Florey, c'était la campagne. Le tramway n'allait pas plus loin. Aujourd'hui, partout, ce ne sont que supermarkets, agences de voyage, banques. Certains cinémas res-



De l'ancien studio de Chaplin, il ne reste plus qu'un grand plateau, loué aux compagnies de TV. Le reste a été transformé en Super-Market. (Ce cliché, ainsi que les précédents, a été pris en septembre 1962 par Robert Florey.)

tent ouverts toute la nuit. Rien ne vit, rien ne vibre, dans ce décor fantomatique trop chargé de souvenirs. Un après-midi à Disneyland, à une soixantaine de kilomètres de Los Angeles, me fait découvrir le paradis de l'Amérique aseptisée et ses Gretchen blondes, déguisées en guides, avec casquette de velours rouge et badine. Mickey Mouse et Alice se promènent parmi les visiteurs, au royaume des merveilles disneyennes. Vous ferez une randonnée en sous-marin, monterez dans une fusée, traverserez la jungle, verrez les méchants Indiens mettre le feu à des cabanes qui brûlent indéfiniment. Entrepreneur en chef de spectacles familiaux pour petits et grands, Walt Disney projette dans l'imagination populaire une image inoffensive d'un univers en toc où tout est pour rire, où l'on se demande qui préexiste à qui : l'Amérique violente, paroxystique, des années soixante, ou l'Eden intemporel de Disneyland ? Une intelligente exposition sur le cinéma d'animation nous donne soudain à penser que nous avons peut-être là sous nos yeux l'aboutissement de l'art défendu par André Martin : tout a été réellement recréé. La performance technique est à l'échelle américaine.

En guise de conclusions, j'aimerais communiquer l'impression si profondément ressentie d'un bout à l'autre des Etats-Unis : Hollywood 1963 n'est plus à l'heure américaine, a décollé de la réalité américaine. Les tensions raciales, cette prodigieuse dépense d'énergie visible à chaque instant, à chaque carrefour, l'individualisme forcené d'une société qui a peur comme la peste de tout enrégimentement des consciences, cette franchise bouleversante à étaler ses beautés comme ses laideurs, ces perpétuels coups de poing, au figuré, qui vous sont assénés comme autant d'avertissements qu'on n'a pas le droit de s'endormir, exigent un cinéma plus direct, plus en situation, que ce que nous offre l'actuel Hollywood. Ou bien s'agit-il d'un sommeil provisoire pour pouvoir un jour frapper plus fort ?

L'AUTRE AMERIQUE

Le choc de ma découverte des U.S.A. n'eut d'équivalent que ma trop brève rencontre avec le Brésil et les jeunes cinéastes brésiliens. Précisons pour éviter toute équivoque qu'Anselmo Duarte, avec ses quarante-deux ans et sa Palme d'Or cannoise (*O Pagador de Promesas*), fait figure à Rio de sympathique fossile. Personne ne songerait à le rattacher à une éventuelle « nouvelle vague » brésilienne. Duarte est un astucieux faiseur à la candeur désarmante qui m'expliquait entre deux coupes de champagne, aux rencontres latino-américaines de Sestri Levante : « *J'étais sûr de mon coup. On aime beaucoup le pittoresque à Cannes, comme je l'avais remarqué lors d'un précédent festival auquel j'avais participé en tant qu'acteur. Je me suis dit : dans deux ans tu remportes le grand prix. Un sujet bien bâti, de la musique, des filles qui se dandinent en cadence. L'affaire est dans le sac. Et effectivement j'ai gagné.* » J'aime beaucoup pareille franchise.

« *Duarte est un grand naïf* », m'assure Glauber Rocha, un peu plus de vingt ans, auteur de *Barravento*, porte-flambeau tourmenté du futur cinéma national. Mais l'épithète s'appliquerait aussi bien à tout un peuple, en tout cas certainement à ce groupe de très jeunes metteurs en scène groupés autour de Nelson Pereira dos Santos dans le principal laboratoire cinématographique. Imaginons une sorte de *pool* de toutes les jeunes énergies cinématographiques, questions d'esthétique et d'engagement social mises à part : j'y rencontrai Léon Hirschman, brechtien endurci qui me demande quelle secrète impuissance frappe notre « nouvelle vague ». Paulo Cesar Sarraceni, admirateur et collaborateur de Roberto Rossellini lors de son séjour au centre expérimental du cinéma à Rome, auteur d'un remarquable court-métrage sur un village de pêcheurs, *Arraial Do Cabo*, Ruy Guerra, version locale d'Ado Kyrou, barbu aux allures de castriste du cinéma, dont le premier grand film, *Os Cafajestes*, vient juste de « faire un malheur » sur les écrans de Rio, malgré l'anathème des autorités religieuses. On y déshabille entièrement les deux vedettes nationales, Norma Benguel et Lucy Carvalho. Le film a coûté douze millions d'anciens francs, et, en trois jours d'exclusivité, a récupéré son coût de production.

Quand j'essaie de prendre du recul vis-à-vis de ces jeunes gens découvrant le cinéma comme, quatre siècles et demi plus tôt, Christophe Colomb l'Amérique, j'ai encore de la peine à y voir clair. Un enthousiasme prodigieux se déploie sans direction précise. Ici, le tempérament national, pour le meilleur et le pire, donne le ton. On devine que Sarraceni, que Joaquim Pedro de Andrade, auteur de *Couro de Gato* remarqué à divers festivals européens, possèdent tous les éléments nécessaires pour s'imposer dans le grand film, voudront toujours soumettre leur inspiration à une rigoureuse discipline esthétique. Glauber Rocha avec son *Barravento*, où se mélangent étroitement folklore et drame, veut décrire les superstitions à la fois nobles et fausses des pêcheurs de *Bahia*, mais, ayant tourné dans des conditions proches de l'amateurisme, livre une œuvre par trop informe qui ressemble au brouillon d'un lointain *Tabou*. Rocha est, je crois, aujourd'hui, le premier à réaliser la démence de son entreprise. Peut-être a-t-il également mieux saisi avec ses camarades le danger qui menace ce jeune cinéma brésilien encore dans les limbes : le goût exacerbé du pittoresque, la tentation d'une réalité foisonnante où, semble-t-il, il suffit de prendre une caméra et de filmer pour avoir quelque chose d'extraordinaire sur la pellicule.

Il sera intéressant de savoir ce que Joaquim Pedro de Andrade a retenu de ses récents séjours à Londres et New York, de ses rencontres avec Karel Reisz et Albert Maysles de l'équipe Leacock. Visiblement impressionné par ce cinéma en direct, de Andrade semble décidé à tenter dans son pays l'expérience qui fut celle du *Free Cinema* en Angleterre et surtout de Leacock aux U.S.A. L'aventure mérite d'être suivie par la discipline strictement technique qu'elle impose au metteur en scène. A les juger par leur



Une photo de travail du film brésilien *Porto das Caixas.* Au premier plan, le réalisateur : Paulo Cesar Sarraceni.

enthousiasme, par cette spontanéité aussi bouleversante que leur extraordinaire musique, les jeunes Brésiliens sont, en puissance, les premiers cinéastes du monde. Mais, comme leur patrie, le Brésil, ils ont encore à parcourir tout le chemin qui sépare des plans tirés sur la comète en l'an deux mille de la modeste, de la dure réalité.

En Argentine au contraire, si l'enthousiasme est également perceptible, la gentillesse évidente, l'esthétisme tendrait à gâcher les promesses de nouveaux cinéastes déjà sûrs de leur métier. L'appui de l'Etat, l'existence d'un Institut du Cinéma, l'organisation régulière d'un Festival International de Cinéma à Mar del Plata, assurent aux Argentins des arrières solides, leur offrent de continuelles possibilités de comparaison avec ce qui se fait de mieux en Europe. Et c'est là peut-être où le danger est le plus menaçant. Partout on ne vous parlera que de la Sainte Trinité Antonioni-Bergman-Resnais, partout on ne rêvera que de tourner des *Avventura* et des *Hiroshima* argentins. Du cinéma, on n'aura retenu que ses aspects les plus extérieurs, une vague volonté d'engagement social sur fond de littérature.

Lors d'une série de rencontres avec divers critiques sud-américains de langue espagnole exclusivement, je vérifierai que le malaise a des racines profondes, repose sur le

mépris presque total du cinéma nord-américain écarté systématiquement parce que synonyme d' « *impérialisme américain* », et de toute façon jugé peu « sérieux ». Il s'agit de faire de l'art. Les auteurs de ces nouveaux films argentins se considèrent visiblement comme l'équivalent de tel grand poète, de tel grand romancier, de tel grand peintre. Ici, encore, les désirs devancent la réalité. Ces êtres charmants, subtilement décadents, ont souvent choisi le cinéma après avoir plus ou moins échoué dans la poésie, le roman, les arts plastiques. Léopoldo Torre Nilsson, dont on ne saurait sous-estimer l'influence décisive dans l'évolution du futur cinéma argentin, m'avoue être venu au cinéma un peu en dilettante, parce que son père était déjà dans la carrière, n'y avoir pas beaucoup cru au début, et ne l'avoir découvert qu'au fur et à mesure.

Je pense que telle sera, dans un avenir proche, l'évolution de ce jeune cinéma argentin encore fragile, dont l'intégrisme littéraire s'explique peut-être par le crétinisme absolu *de la génération antérieure* à Torre Nilsson et Fernando Ayala, autre fugure de proue de l'évolution qui s'est dessinée sur les rives du Rio de la Plata vers 1950. Aujourd'hui, outre ces deux aînés qui ont à peine dépassé la quarantaine, le cinéma argentin compte beaucoup sur David Jose Kohon (*Tres Veces Ana*), être secret, pudique à en être malade, *plus antonionien que nature* ; Manuel Antin (*La Cifra Impar*), qui avoue avec une candeur désarmante être un « quasi poète » ; Rodolfo Kuhn (*Los Jovenes Viecos*), le jeune homme en colère du secteur, qui, lui, antonionise un peu abusivement. Dans la veine plus strictement réaliste, on citera Fernando Birri (*Los Inundados*), dangereusement influencé par le populisme *du Dassin européen*, et surtout Lautaro Murua (*Alias Gardelito*), acteur-metteur en scène qui sait dépasser le mélodrame de gangsters pour dépeindre un caractère, celui d'une petite gouape des faubourgs de Buenos Aires.

Alors qu'au Brésil on chercherait en vain des revues de cinéma — mais en revanche vous avez ces étonnants jeunes *aficionados* capables de vous siffler sans une fausse note la musique de *Tirez sur le pianiste*, d'*A bout de souffle*, de *Stagecoach* —, ici la critique *sévit sans discrimination*. Quiconque sait écrire noircit du papier à n'en plus finir pour découvrir la pierre philosophale du septième art. On se sent effrayé. A tout hasard deux rebelles, Edgardo Cozarinsky et Alberto Tabbia, ont, avec FLASHBACK, puis je l'espère, avec SEGUNDA VISIONE, essayé de promouvoir une autre critique, non antonionienne, non littéraire, non *antihollywoodienne*. A Buenos Aires comme à New York, trop souvent, on a tellement rêvé d'être un artiste qu'on s'en croit devenu un par le simple fait d'avoir son nom sur le générique d'un film, et, de toute façon, vos professions de foi sont là pour prouver que vous l'êtes vraiment. Peut-être suis-je injuste, peut-être ai-je tort d'oublier le caractère fantastiquement irréel *de la vie dans* ce pays qui n'a pas encore exorcisé les fantômes du péronisme, qui vit entre deux mondes, une Europe dont il garde l'invincible nostalgie, une Amérique qu'il n'ose pas assumer.

Claude Jutra, que je voyais débarquer à Paris il y a quelques années, ARTS et les CAHIERS DU CINÉMA dans sa poche, avide de tout découvrir d'une France et d'une jeune critique cinématographique qui le fascinaient, me disait à Montréal combien soudain il avait pris conscience de sa qualité d'Américain, de la vanité qu'il y avait à vouloir copier l'Europe. *Il était mieux placé que quiconque pour* formuler un tel jugement, puisque travaillant et vivant dans un pays, le Canada, où se mêlent inextricablement trois influences : américaine du Nord, anglaise et française. Tout Américain, pourrait-on dire en simplifiant les choses, est en quête désespérée d'une identité, de *son* identité. Cela vaut à Rio et Buenos Aires comme à *New York et Montréal* (seul Hollywood, puisant aux sources vives de la *saga* nationale, a fait naître des artistes sans complexes, libres et forts comme Thoreau ou Walt Whitman). Pour les Canadiens français le pro-

blème est encore plus aigu, vu qu'ils sont en minorité dans un pays où ils tiennent à sauvegarder leurs prérogatives ethniques.

Le Canada, et avec lui l'Office National du Film, c'est, certes, Norman McLaren, figure solitaire, isolée, trônant au-dessus de la mêlée. Mais c'est aussi le groupe français réuni autour de Fernand Dansereau, découvrant, par Jutra, Jean Rouch et le cinéma en direct. C'est surtout une très grande famille d'amis, de copains, tout heureux de se serrer la main, le soir, à la sortie des séances au Loew's Cinema où se déroulait le Festival de Montréal, comme les paroissiens dans une petite ville française, le dimanche au sortir de la messe, avant d'aller acheter un gâteau chez le pâtissier. Pourquoi les Canadiens, français ou anglais, pourquoi l'O.N.F. avec ses vastes moyens, n'ont-ils pas encore entrepris de grand film digne de ce nom ?

Je ne sais rien du Canada, sauf que la « rouchéole » y sévit actuellement de façon aiguë, qu'un humour corrosif aurait vite fait de tuer dans l'œuf la moindre velléité de pontifier, et que, *last but not least*, Claude Jutra tourne par petits morceaux un grand film romanesque, en partie autobiographique, complètement en marge de l'Office du Film.

Louis MARCORELLES.



Luiza Maranhao dans *Barravento*, film brésilien de Glauber Rocha.

VIVRE LE FILM

par Jean-Louis Comolli

Recherche du cinéma.

Chercher le *cinéma*... N'y *aurait-il pas* là une impuissance à le saisir ? Ne serait-ce pas quelque échec de la sensibilité, que de chercher à penser ce qui nous est donné à sentir et à vivre ? Il se peut : penser reste toujours le grand risque pris par l'homme devant la vie.

Pourtant, observez qu'aujourd'hui la critique esthétique, qu'elle porte sur la poésie, la musique, la peinture ou la littérature est sans cesse renouvelée et enrichie par la pensée philosophique (de Heidegger à Merleau-Ponty, de Jung à Blanchot). Et quant à la critique cinématographique : il me semble qu'il est grand temps de dégonfler enfin ce préjugé selon lequel cinéma et philosophie seraient étrangers l'un à l'autre. Dès 1945 Merleau-Ponty disait devant l'IDHEC : « *Les philosophies contemporaines ont pour commun caractère de nous présenter la conscience jetée dans le monde, soumise au regard des autres et apprenant d'eux ce qu'elle est... Or, le cinéma est particulièrement apte à faire paraître l'union de l'esprit et du corps, de l'esprit et du monde, et l'expression de l'un dans l'autre. Voilà pourquoi il n'est pas surprenant que le critique puisse, à propos d'un film, évoquer la philosophie.* » (1).

Sentir mène à penser ; tel film, une fois vu et reçu, ne doit ni ne peut être catalogué et oublié : il continue de vivre dans l'esprit dont il est devenu l'un des animateurs. Et c'est après une longue maturation, à la durée et à l'intensité de laquelle on peut reconnaître la valeur et l'importance du film, qu'il participe enfin à la vie même de l'esprit, l'enrichissant et s'enrichissant d'elle, s'associant à cet échange vital entre le senti et le sentir, le reçu et le créé. Seule la réflexion pénètre la profondeur de la sensibilité, seule la recherche d'une nouvelle formulation critique valorise toujours plus le contact avec l'art.

L'art dans l'homme.

Il n'est pas d'exemple (cf *Clef de la poésie* de Paulhan ou même l'*Esthétique* de Hegel, etc...) où la réflexion sur l'art, pour peu qu'elle se soit voulue cohérente et raisonnée, et qu'elle ait aspiré en même temps à recouvrir toutes les réalités et à rendre compte des parties comme des ensembles, n'ait prétendu alors à la totalité et à l'objectivité d'une méthode scientifique. Elle risquait ainsi devant l'art, comme la science devant la vie, d'appauvrir et de figer par l'analyse et le système ce qui n'est que frémissement, mystère et miracle : la vie de l'art et le mouvement de la création. Cette réflexion-là peut s'épuiser elle-même à vouloir épuiser l'art. Si, dans l'ambition d'étendre son propos à l'universel, elle tente d'appréhender toutes les richesses de l'œuvre et toutes les tendances de l'art, alors elle ne peut manquer de se heurter à la complexité et à la confusion de tentatives d'expression le plus souvent contradictoires, d'évolutions trop relatives aux variétés des formes pour être organisées. La voici contrainte par les limites de son analyse à réduire la vie d'un art à ce qu'elle a pu — à peine — en saisir. Points de vue et théories dispersées, variation infinie des modes de création, abondance mal cohérente des données, tout cela rend toute synthèse vaine.

---

(1) M. Merleau-Ponty : « Le cinéma et la nouvelle psychologie » in « Sens et Non-Sens » (Nagel).



David Niven et Jean Seberg dans *Bonjour tristesse* d'Otto Preminger.

Ne serait-ce pas le signe d'une grande vanité et d'un détachement de la vie et du concret, que la réflexion sur l'art, alors que la réflexion sur la vie s'est entièrement réformée (phénoménologie, physique d'Heisenberg, etc..), puisse encore prétendre à la vue extensive et exhaustive d'une science ? Je crois et je pose que toute approche de l'art par la pensée doit aujourd'hui se contenter de chercher simplement *ce qui est à la base* des variations des formes de l'art, des évolutions et de leurs résultats. Qu'elle doit, plutôt que de trop embrasser et mal étreindre, se concentrer vers le point où naît l'art lui-même. Ce point, vrille de la création, ne peut s'atteindre qu'*en l'homme,* dans le rapport de son esprit avec le monde.

Ce qui vaut pour la réflexion sur l'art vaut plus encore pour la réflexion sur le cinéma. Le cinéma, alors qu'il présente par le nombre, l'importance et la richesse de ses œuvres des problèmes aussi complexes et aussi essentiels que ceux des autres arts, ne bénéficie pas comme eux, en raison même de sa jeunesse, du même apport critique, théorique et philosophique. Il ne profite pas non plus de cette nécessaire sédimentation des valeurs, due au temps, aux contradictions et aux évolutions des jugements et des goûts, à la culture. A son propos se pose avec le plus d'actualité le problème de la méthode d'approche.

Il me semble que la compréhension de l'essence du cinéma et donc de ses manifestations, si divergentes soient-elles, n'est possible que dans cette relation entre l'homme et l'art : dans la description du fait cinématographique à tous les niveaux où il est vécu

— spectateur face au film ; critique face à l'œuvre ; créateur face à sa création. (2) L'art, le cinéma nous mettent en question. C'est à travers cette reconsidération de nous-mêmes que nous devons nous interroger sur eux.

D'une évolution des valeurs.

Que la pensée esthétique, quand elle ne prétend plus à une visée scientifique et générale de l'art, perde du même coup toute objectivité, chacun aisément l'admettra. Mais que, à partir de là (quand justement elle cesse de se vouloir à la fois extérieure et supérieure à l'art, quand elle ne tente plus de l'englober et de l'étudier comme un objet et qu'elle le découvre enfin sujet), elle puisse s'approfondir à travers la subjectivité d'un individu jusqu'en l'homme — cet « homme » qui est le fond commun aux individus — et parvienne ainsi à une objectivité médiatisée par l'individu, relative à lui, et par lui à l'homme, c'est ce qu'il me faudrait faire admettre.

Observez combien, quand la pensée choisit de pénétrer plutôt que de survoler, les cartes, les classifications, les barèmes deviennent inutiles. Combien, dès qu'elle n'aborde plus l'art par sa surface, et qu'elle s'enfonce dans l'esprit de l'homme pour le chercher à sa source même, elle quitte alors tout un monde régi de lois et de livres : le monde même de l'esthétique. Or, une fois débarrassées de tout ce fatras théorique, de ces barrières formelles, de ces apparences fuyantes et contradictoires, de ces labyrinthes d'expression, de ce chaos enfin d'œuvres, de genres, de styles et de courants, de sujets, qui constituent pourtant la vivante histoire de l'art, la pensée sur l'art, comme la réflexion sur le cinéma ne peuvent vouloir encore ni proposer quelque loi, ni établir quelque échelle de valeurs où jauger l'œuvre. C'est que, ayant laissé les domaines de l'esthétique des surfaces et des rapports extérieurs, elles sont parvenues à ce point dont je parlais plus haut : là où l'art naît, et où la pensée ne peut naître qu'avec lui.

Et en effet, cette échelle de valeurs pour juger et classer les œuvres, que l'esthétique traditionnelle tente en vain d'élaborer du dehors, en confrontant les résultats des créations, les aboutissements de l'expression, eh bien ! elle s'établit d'elle-même en nous, sans le secours d'une réflexion, sans la pression de lois. Elle s'établit d'elle-même en nous, inévitablement, par nos contacts successifs avec l'art, par la définition progressive de notre être en fonction du monde, de notre esprit en fonction de l'art.

De même qu'en littérature, par exemple, nos tendances et nos goûts suivent la formation progressive de notre esprit, et que nous aimons d'abord (je ne pense pas parler pour moi seul) *Les Trois Mousquetaires*, puis que, croyant devenir plus sérieux, nous nous détournons de cette littérature qu'alors nous méprisons, la croyant naïvement trop facile, et nous livrons aux sortilèges raisonnés de Koestler, Camus, Sartre ou Steinbeck, pour les laisser à leur tour en même temps que nos juvéniles volontés de maturité et de puissance, et que, abordant enfin Balzac, Stendhal, Flaubert, nous étendons et approfondissons tout à la fois le champ de nos aventures spirituelles ; de même en cinéma, nous passons des westerns que, par complexe, nous croyons vite dédaigner, au *Cuirassé Potemkine*, à *Alexandre Newsky*, œuvres qui satisfont pour un temps aussi bien notre besoin de formes que notre romantisme politique, puis que nous laissons elles-mêmes pour un cinéma plus aride et plus riche, pour Lang, pour Murnau, trouvant ainsi à la fois notre mesure et la mesure des films.

Pareille démarche de l'esprit, faite de moments qui s'appellent et se nient, organise inéluctablement une gradation des œuvres, une évolution des valeurs parallèle à une évolution de nos choix, qui nous mène, plus nous allons vers nous-mêmes, plus vers des œuvres qui nous révèlent à nous. Ainsi, dans le phénomène même de vivre et de s'ouvrir progressivement au monde et à l'art, sommes-nous conduits à une sélection qui, plus qu'elle

(2) Dans cette étude, ne sont abordées que les relations entre spectateur et film. Je me propose, un jour ou l'autre, d'aborder les autres.



George Sanders et Ingrid Bergman dans *Voyage en Italie* de Roberto Rossellini.

ne concerne et définit les œuvres sur lesquelles elle porte, nous concerne et nous définit nous-mêmes. On comprend alors que la pensée critique, quand elle choisit de suivre ce cheminement de l'art dans un esprit, doive tenir compte autant de l'individu que de l'œuvre. Mais (dira-t-on), c'est nier toute réflexion que de la plier ainsi à quelque fantaisie de l'individu, à quelque caprice des sens. Observez que pour autant, une telle pensée ne risque pas de se noyer dans les contradictions de l'individu, car ces contradictions définissent (nous y reviendrons) une unité supérieure à l'individu, qui a nom homme, et qui seule peut rendre compte de la portée de l'art.

A ce propos, citons — une fois n'est pas coutume — Hegel : « *Le bouton disparaît dans l'éclatement de la floraison, et on pourrait dire que le bouton est réfuté par la fleur. A l'apparition du fruit, également, la fleur est dénoncée comme un faux être-là de la plante, et le fruit s'introduit à la place de la fleur comme sa vérité. Ces formes ne sont pas seulement distinctes, mais encore chacune refoule l'autre, parce qu'elles sont mutuellement incompatibles. Mais en même temps, leur nature fluide en fait des moments de l'unité organique dans laquelle elles ne se repoussent pas seulement, mais dans laquelle l'une est aussi nécessaire que l'autre, et cette égale nécessité constitue seule la vie du tout.* » (3)

(3) G.W.F. Hegel : « Phénoménologie de l'esprit » traduction de J. Hyppolite (Aubier).

Je reviendrai aussi sur ces refus, qui, parce qu'ils participent à la formation de l'être, restent des approches possibles de l'œuvre qui les provoque.

Il y a pour la pensée un autre intérêt à se nourrir des premiers rapports entre l'art et l'esprit, c'est de rester ainsi en contact avec la vie de l'art comme avec la vie de l'homme, qui se valorisent mutuellement. *Qui veut débarrasser la sensibilité esthétique* de toute contingence à l'individu, qui veut en écarter toute subjectivité, écarte aussi l'œuvre et l'art loin de l'homme. Rejeter la sensibilité individuelle, la craindre et la négliger, c'est rejeter ce qui est l'homme dans l'individu et dans l'art. C'est bâtir, loin de la vie, un prétentieux système esthétique. C'est vouloir (alors qu'il suffit de recevoir) un art séparé de la création et vain comme un temple vidé de son dieu : l'homme. L'art n'est qu'une des manifestations de la vie de l'homme.

On doit, de quelque manière qu'on s'y prenne, en arriver tôt ou tard à *l'idée que* c'est seulement à travers l'homme, dans la saisie de ses rapports avec l'œuvre, dans la dépendance sensible l'unissant à un monde qui le crée et qu'il a besoin de créer à son *tour, que l'art se peut comprendre*, qu'il atteint sa profonde et complète dimension J'ajoute que cet homme en relation au monde et à l'art, nous ne pouvons le cerner qu'à travers nous-mêmes, en cet individu qu'il habite. Il n'est certes pas question de subordonner le rapport entre l'homme et l'œuvre aux seules déterminations individuelles, mais voyez qu'il faut retrouver dans la totalité d'un esprit ce centre où s'unissent, *en une même* création de l'art, la réalité de l'homme et celle du monde

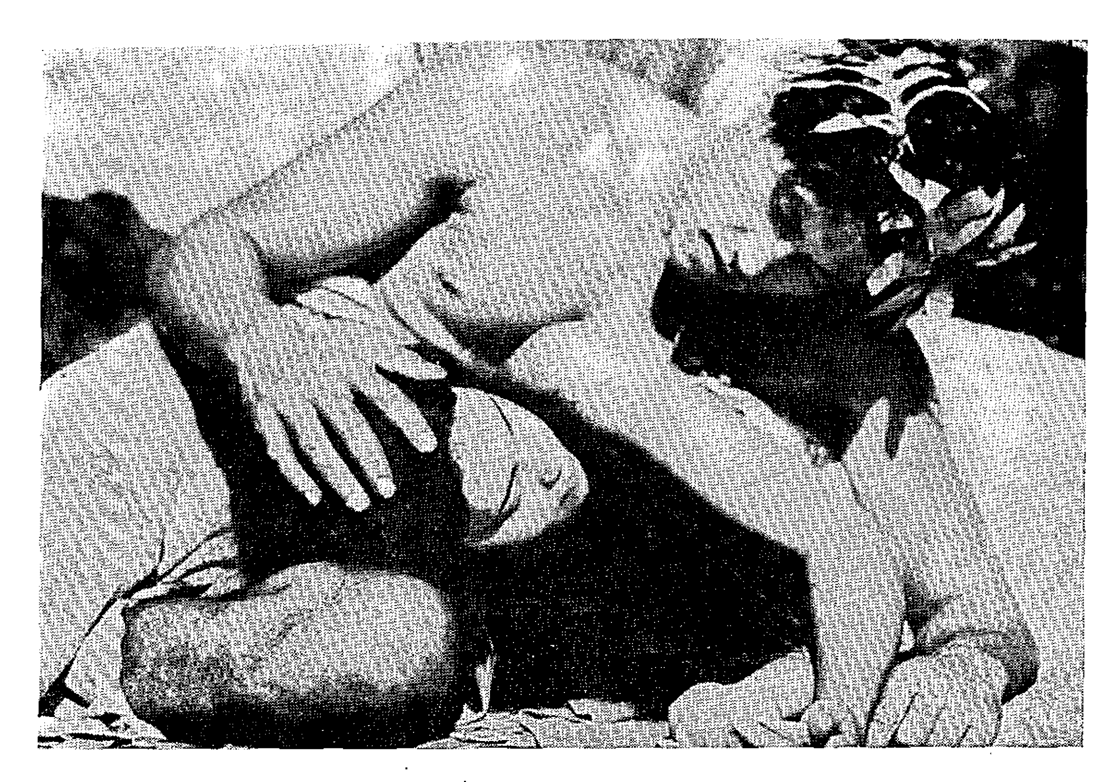
La double vie de l'œuvre.

Quel est cet homme ? Le spectateur autant que le créateur. On *sait depuis* Valéry et Heidegger qu'une œuvre, roman, film, tableau ou poème, n'appartient à l'art et n'existe en tant qu'œuvre d'art que dans un double rapport : avec son créateur d'abord, puis avec *son spectateur. L'œuvre ne peut vivre* pleinement que de sa création et de sa recréation. Animée de cette double relation (sur le plan de la création, avec son auteur ; sur le plan du résultat de la création — du créé — avec son spectateur), elle atteint alors l'art, puisqu'elle vit de l'homme.

Pareilles considérations, il faut le dire encore, ne sont pas étrangères au cinéma. Une fois de plus, ce qui vaut pour l'œuvre d'art en général, vaut plus intensément pour le film. Car c'est au cinéma seul qu'il appartient aujourd'hui d'atteindre et de concerner immédiatement, par-dessus tant de barrières culturelles, autant de spectateurs en *tant* qu'individus. C'est aussi le cinéma qui peut le mieux éveiller en chaque individu, par son pouvoir de fascination, comme par son exaltation des sens, comme enfin par la force de ses *sujets évocateurs des grands mythes* de l'homme (luttes, conquêtes, amours, mort...), ce fond commun aux hommes, cette présence essentielle de l'esprit de l'homme en nous, que les psychologues modernes (Jung) définissent comme un inconscient collectif, et qui se manifeste dans les formes premières d'expression : mythologies, cosmogonies, manichéismes, religions, épopées et toutes les attitudes, les plus primitives et les plus enracinées, de l'individu face au monde.

En renouvelant aujourd'hui cette aventure de l'esprit de l'homme cherchant à comprendre, à exprimer et à se concilier les forces de l'univers, le cinéma permet à l'art (comme auparavant la peinture et la sculpture modernes) de retrouver ses sources magiques et religieuses, de remonter, pour s'enrichir, à son origine.

La force du cinéma ne vient pas d'ailleurs, ni cette fascination qu'il exerça sur les foules. Comment douter de cela ? Si le cinéma a pu, depuis ses débuts, toucher tant de spectateurs, et si différents de culture, c'est bien parce qu'il a recréé, en même temps que *la vie, les mythes de la lutte pour* la vie ; pour *atteindre* l'homme, il est passé par les conflits initiaux de l'homme : avec lui-même, les autres, les dieux et le monde. Aussi la portée du cinéma doit-elle se mesurer aux échos qu'il réveille en nous. Qu'il nous révèle



Réri et Matahi dans *Tabou* de F. W. Murnau.

notre participation au destin de l'homme, et il nous rattache de façon sensible à cet homme éternel qui demeure en nous, nous sous-tend et nous assure. Il nous est ainsi permis de retrouver dans le cinéma, et plus profondément que notre conditionnement ou nos déterminations individuelles, ce contact sensible avec les premières manifestations de notre vie — qui est la vie même de l'art.

Cela suffit à montrer comment le cinéma remplit, seul aujourd'hui, le rôle fondamental de l'art : d'être un « médiateur », un point de rencontre et de communication entre l'individu et tout ce qui l'entoure d'une part, l'individu et l'homme d'autre part. D'une certaine façon, et si l'on s'en réfère exclusivement à leurs résonances, les arts « traditionnels » — peinture, sculpture, théâtre —, dont l'origine est à la fois invocation et initiation, ont peu à peu oublié, délaissé et perdu cette source et cette fonction, et se sont refermés sur eux-mêmes dans le cours de leur évolution parallèle à l'évolution de la civilisation occidentale, en reniant plus ou moins ce contact multiple et riche avec l'homme, où réside pourtant leur essence. Cet accord avec l'essence de l'art, le cinéma l'assume à nouveau pleinement. Et l'on pourrait parler du cinéma comme d'un art transcendant les autres arts dans la mesure où, par ses techniques, ses modes de création et d'expression, et tout à la fois par ses thèmes, ses sujets, son esprit, il livre directement la vie dans sa vérité, dans ses manifestations et ses répercussions en l'homme.

Que l'œuvre enfin doive être recréée par le spectateur me semble d'une évidence telle qu'elle se passe de raisons. Ce n'est pourtant pas faute d'exemples. Tant que nous n'aurons pas vu *Les Quatre Diables* de Murnau, tant qu'avec ce film nous n'aurons pas établi de rapport concret, en ressentant ce qu'il porte en lui et qui demeure lettre close aujourd'hui,

il n'aura pour nous d'autre existence qu'abstraite et théorique, tous au plus pourrions-nous le rêver. Par *contre, nous ne connaissons* de Mizoguchi que quelques films, et c'est à ces films seulement (à peine le dixième de son œuvre) que nous devons et une nouvelle approche du cinéma et une exaltation jamais ressentie auparavant de notre sensibilité cinématographique. Et c'est un fait que pour le spectateur qui manque encore de culture filmique, il subsiste une *terra incognita du cinéma qui resterait* pour lui plus mythique que réelle si ses explorations ne lui donnaient peu à peu vie. Pour tout dire, il ne suffit pas à la vie d'une œuvre qu'elle soit une fois créée. Il lui faut encore, comme pour la vie d'un homme, une mise en relation constante avec les autres vies, un enrichissement toujours renouvelé qui *l'anime et l'entretienne, un milieu qui la déploie.* Il lui faut les autres hommes. Elle les appelle et les éveille, seul un besoin réciproque d'eux les fait vivre tous deux.

Vivre du film.

Encore faut-il que ce rapport de l'œuvre avec son créateur comme avec son spectateur renvoie en eux aux sources les plus profondes de l'homme et de l'esprit, si l'on m'accorde que l'art est avant tout la recherche et l'expression d'une vérité de l'homme dans le monde. Seul me sera essentiel le film qui, à travers ma vérité, me mènera à cette vérité de *l'homme. Ce critère, vécu comme une nécessité,* fait que certains films, vécus comme des révélations, m'atteignent et me transforment, et jouent de ce fait, dans ma vision du monde et du cinéma le rôle primordial d'animateurs (de provoquer sans cesse un dépassement de l'être dans un élan vers le monde).

Ces films, je les retrouve sans cesse, les ayant vus près ou plus de dix fois chacun. Je les connais dans leurs vibrations les plus éphémères et les plus cachées, je sais quand ils m'émeuvent, et je sais, pour les avoir éprouvés toujours, les moments, les causes *et les répercussions* de leurs atteintes en moi. Et malgré cette connaissance précise (ou grâce à elle), devenue du fait d'un approfondissement incessant une découverte chaque fois plus totale, ils ne me lassent jamais, je ne les épuise pas et ils ne m'épuisent pas. (S'il fallait citer : pêle-mêle, *Bonjour tristesse, Rio Bravo, Voyage en Italie, Tabou, Vertigo, Soudain l'été dernier, Les Nus et les Morts, Le Tigre d'Eschnapur, Johnny Guitar, Un Américain à Paris*, ou *La Croisée des destins*...). Ces films ont participé et participent toujours à ma vie, ils sont les repères toujours présents de mes moments passés, mais loin de me retenir en arrière, ils me projettent sans cesse au devant de moi-même, ils m'annoncent *mon devenir,* ils me préparent un éveil toujours nouveau au monde et à eux-mêmes. A travers eux, ce sont les forces profondément présentes en tout être, et que je ne pourrais qu'imparfaitement saisir dans mon seul rapport avec moi-même, qui se révèlent à moi pour m'enrichir. On peut croire que tout « cinéphile » possède — ne le sût-il pas ou n'en convînt-il pas, même — ce rapport vital.

On voit bien que la question de l'importance de l'œuvre dans la vie de l'individu et dans l'esprit de l'homme dépasse toute classification, tout critère de valeur, toute esthétique du cinéma. Le cinéma — moins que tout autre — n'est un art mort : c'est au niveau de sa vie, de ses rapports avec la vie de l'homme qu'il faut le penser.

Des divers refus du film.

Mais (pourrait-on dire), pour que le spectateur vive ainsi le film, il faudrait que le film atteigne en lui « cet être profond qui mûrit en chaque individu », et qu'il l'atteigne par-delà même les éventuelles — et presque assurées — *résistances* psychologiques à s'ouvrir à l'œuvre, ou à l'art, ou au monde... Il faudrait encore que le film se situe — et comment le savoir ? — dans ce courant entre la vie que l'œuvre nous offre et celle que nous permettons à l'œuvre. J'en conviens aisément, certes, voilà de fort nécessaires conditions. Abordons-les l'une après l'autre.



Montgomery Clift et Elisabeth Taylor dans *Soudain l'été dernier* de Joseph Mankiewicz.

Le spectateur, en effet, même s'il se trouve posé devant le film à la fois en tant qu'individu et en tant qu'homme, peut encore refuser de participer à cet échange plus haut défini. Le refus du film (et de l'œuvre en général) peut naître de deux démarches opposées.

Le film peut ne pas concerner le spectateur : et c'est que lui-même ne concerne pas le film, que le film n'atteint rien en lui et se passe de l'apport du spectateur parce qu'il passe à côté de sa vie. Devant *Le Cuirassé Potemkine, Le Septième Sceau, La Nuit, Citizen Kane* ou *Crépuscule sur l'océan* (J. Pevney) — et je choisis là des films qui ont leurs spectateurs et leurs défenseurs —, je ne sens rien. Ces films ont pu, auraient pu m'atteindre et me toucher, aujourd'hui ils ne le peuvent pas : c'est sans doute que je vis maintenant à côté d'eux sans avoir besoin d'eux, eux sans avoir besoin de moi. Ils me traversent comme je les traverse : sans qu'aucun, ni moi ni eux, ne laisse de trace en l'autre. Nous avons des relations de transparence : je les comprends, je les situe historiquement, j'admets leur existence — voire leur importance — sans croire à leur force. Ils ne sont pas les ports où je m'attache, je ne suis pas la mer où ils se jettent. A la limite, nous nous nions réciproquement sans jamais nous nuire (tant il est vrai que les refus destructeurs sont passionnels, réactionnels). Il y a là un rapport sans fondement, une impossibilité de communiquer qui renvoie film et spectateur à leur propre mode d'existence (à leur propre « monde ») sans leur permettre quelque fusion.

Quand le spectateur (second processus de refus) rejette l'œuvre en réagissant contre elle, c'est qu'alors elle le concerne malgré lui. Et on pourrait dire que c'est dans la réaction même contre le film que se réalise le rapport à l'homme et à l'art dont je parlais plus haut. Si j'ai besoin de me défendre contre le *film, de l'attaquer ou de tenter* de le détruire, c'est qu'il atteint en moi quelque faiblesse, quelque manque que je veux et que je crois avoir dépassé... Tout nous montre que, le plus souvent, le spectateur s'insurge contre le film quand celui-ci réveille en lui un moment de lui-même, quelque aspect de son évolution ou de ses tendances qu'il a combattu, nié ou déjà oublié.

(Sans doute est-il préférable que je n'aborde pas ici certains types de refus *a priori*, collectifs et fanatiques, gouvernés par des théories le plus souvent elles-mêmes compensatrices et protectrices, si bien que la réaction contre tels films est seulement médiatisée par un système de pensée, et qu'elle reste toujours réaction de l'individu concerné, fût-ce à travers son groupe. L'irritation chronique et jamais lasse contre Rossellini, Bresson, Preminger ou Godard, *ne peut se comprendre que comme* une défense toujours aussi impuissante à nier une attaque de ses propres préjugés et complexes.)

Aussi est-ce en fonction de l'intensité de réaction qu'il provoque que le film concernera *plus ou moins* le spectateur. Observez que cette relation réactionnelle n'engage en rien ni l'intérêt du film ni sa valeur intrinsèque (puisque le film se définit vis-à-vis de chacun de ses spectateurs, et que leurs réactions ne sont pas forcément identiques), mais renseigne simplement sur le spectateur lui-même, sur ses limites contemporaines au film, sur sa situation de pensée et de vie au moment du contact avec le film.

Par exemple, il me faut bien admettre aujourd'hui que, si j'ai refusé violemment *L'Année dernière à Marienbad*, c'est surtout parce que ce film relevait d'une certaine conception de l'art (*je n'ose pas parler de « cinéma »*) et de l'univers sollicitant avec complaisance les périples du temps et les envoûtements de l'espace, déformant à l'extrême la vie par crainte sans doute de ne pouvoir la saisir simplement ; conception toujours liée pour moi à un moment de mon adolescence et de mon impatiente ambition de créer, qu'il m'était désagréable de retrouver alors devant moi. En rejetant le film, je rejetais surtout une partie de moi-même.

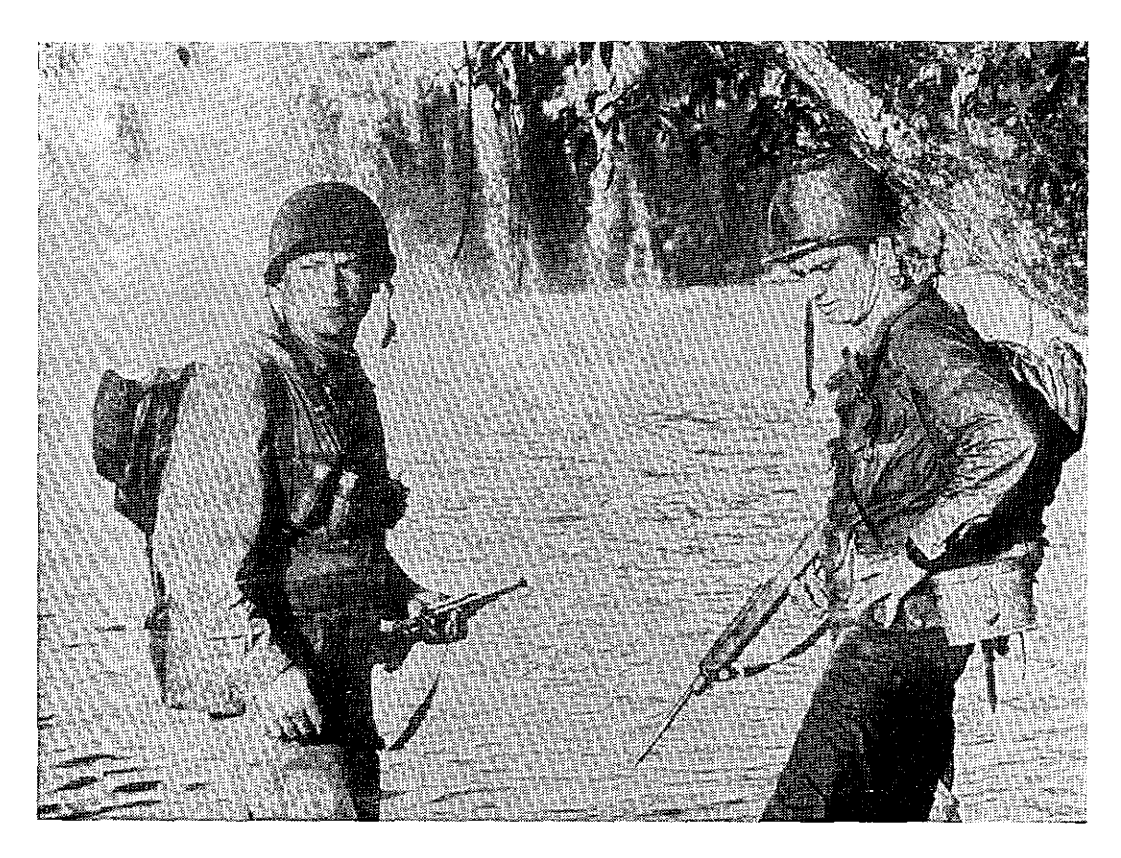
D'autres au contraire peuvent (c'est pour eux que le film est fait) s'enrichir de cette vision du monde (c'est qu'ils en ont besoin, je crois) quitte à *la dépasser ensuite* (et à renier alors le film). Réciproquement, tel spectateur vomit *Stromboli*, siffle l'*Aurore* et méprise *Le Fleuve*, parce que ces films atteignent une partie de lui-même, qu'il a péniblement *refoulée*, éveillent un appel vers ce point profond de lui-même où, en effet, il a peur d'aller.

Que puis-je chercher à prouver (me dira-t-on), et n'en est-il pas de même pour toutes choses dans la vie ? Assurément, et à plus forte raison pour le cinéma, cet art de la vie ! Seulement, il fallait bien montrer que la prise de conscience par le spectateur de ce processus de réaction est en même temps une prise de conscience — nécessaire à tout moment — de certaines limites de son être et de son esprit, et peut devenir par là (j'entends : s'il le veut bien) l'amorce d'*un dépassement plus fructueux*, d'une résolution de certaines contradictions qui permet en fait une plus grande ouverture à l'art et au monde.

D'un accomplissement.

En acceptant l'œuvre, tout spectateur accepte en fait qu'elle le concerne. Entre lui-même *et l'œuvre* — et il le veut bien — s'établit une correspondance active et fécondante. Une relation s'organise entre eux, et ils n'existent, dans le moment de leur contact et dans ses prolongements dans la vie de l'esprit, que l'un par l'autre. C'est un peu l'amour fou — c'est surtout une création réciproque

Bien. Il faut encore que l'œuvre propose au spectateur une possibilité d'accomplissement non encore éclose en lui, et qu'il porterait, à l'état latent, en attente d'avènement. (On sait que l'œuvre ne parvient à sa pleine dimension, à la pleine réalisation des richesses qu'elle possède, qu'en *les accomplissant dans le spectateur.*) Il faudrait encore qu'en



Aldo Ray et Cliff Robertson dans *Les Nus et les morts* de Raoul Walsh.

même temps le spectateur trouvât dans l'œuvre quelque aboutissement de ses profondes aspirations, quelque éclatement hors de lui-même de ses élans secrets, de ces forces intérieures qui l'agissaient sans qu'il les connaisse, et qui se révèlent soudain comme un signe de sa propre existence vers laquelle il est ainsi conduit par l'œuvre. Ces conditions, pour être remplies, ne demandent au film que de pouvoir proposer pareilles richesses, au spectateur que de pouvoir les recevoir... L'hypothèse, pour grande et idéale qu'elle soit, n'en permet pas moins et de sélectionner entre les œuvres, et de rendre le spectateur — à son tour — responsable (et parfois seul responsable) du succès ou de l'échec de certaines œuvres. Il ne faut trouver les raisons du succès de très mauvais, de minables films — comme *La Guerre des boutons, Le Jour le plus long,* et autres « triomphes » de la saison — que dans l'extrême complaisance des spectateurs, voire des critiques, à marcher quand on leur demande habilement de marcher... Réciproquement, si les films de Rossellini n'ont jamais marché, si *Lola* n'a pas « plu », c'est bien — et comment éviter pareils lieux communs, alors qu'ils sont le rendez-vous de tous — parce que ces films dérangeaient, troublaient, choquaient, bouleversaient et révoltaient une sacro-sainte quiétude qui est devenue l'apanage exclusif (comme si, tout s'écroulant, il pouvait encore dormir sur son fauteuil), la gloire (comme si la paresse mentale et l'incurie culturelle étaient décorations dont on se puisse parer), et la définition optima du spectateur moyen. Il faut que le spectateur sache que son attitude envers les films (sans parler de l'art en général) est un « comportement » tout aussi significatif et révélateur que son attitude envers les femmes ou la

politique. Qu'elle l'engage tout entier tout autant. Et qu'il ne peut dégager sa responsabilité quand il est lui-même (et plus qu'il ne le voudrait) mis en cause par ses choix.

Passons. Il ne reste pas moins qu'en chacun de nous vivent encore les œuvres, les films qui nous ont conduit — fût-ce au prix de renoncements, d'humiliations, d'efforts sur nous-mêmes — à un certain accord avec le monde, les autres et nous. Il n'est pas vain de souligner les répercussions psychologiques, voire éthiques de l'art. En nous, et en nous seulement, le « Beau » et le « Vrai » se recoupent, et l'art est aussi l'un des dépassements de la morale. Nous n'aimons pas le cinéma seulement pour lui seul, nous l'aimons surtout pour nous-mêmes. De même que pour les Grecs, les statues des Dieux devenaient médiatrices entre les divinités et les hommes, de même aujourd'hui art et cinéma nous mettent en relation avec le monde et la vie — auxquels nous pouvions être longtemps restés fermés.

On peut tirer du *Tigre d'Eschnapur* la même terrible leçon que de Pascal ; avec *Tabou,* avec l'*Aurore,* nous vivons notre achèvement, au-delà de la vie et de la mort, dans la vérité de l'être « *Le cinéma, c'est vingt-quatre fois la vérité par seconde* », dit Godard en le prouvant. Et la vérité, c'est nous-mêmes à la puissance de la vie et du monde. Et convenez que ce n'est prétendre ni à une métaphysique, ni à une philosophie du cinéma que de recevoir ainsi les films dans toute leur portée, toute leur importance pour notre vie et notre pensée. (Il n'est d'ailleurs pas nécessaire de prendre conscience de cette portée du film, puisqu'il suffit de vivre totalement le film pour vivre aussi sa portée.)

Venons-en à la condition qui m'était posée, de la nécessité pour le film (et de la difficulté de le savoir) de se situer dans ce courant entre art et homme. Et c'est un fait que l'intercréation de l'œuvre et du spectateur implique que le film (tel que son auteur l'a réalisé) ne peut devenir ni création, ni lui-même créant, que s'il s'accomplit dans ses rapports au spectateur. On pourrait poser que l'œuvre ne s'inscrit dans l'art que si le spectateur s'inscrit dans son existence à travers l'œuvre. Le film ne relève du cinéma (en tant qu'art) que s'il s'ouvre, à partir de sa propre création par son auteur, sur la possibilité de créer lui-même et d'être à nouveau créé par l'homme qui le reçoit.

Le nombre de films qui s'intègrent ainsi à notre vie ne peut qu'être limité : il n'y a pas non plus tellement de romans essentiels, de peintures nécessaires sur ce plan vital. La connaissance, dès qu'elle ne se veut plus extensive, se restreint et tout à la fois se concentre : écarte d'elle l'accessoire pour s'ouvrir en profondeur vers l'inéluctable. Tant de films ne seront jamais des œuvres cinématographiques parce que rien en eux ne risque ni ne tente de nous toucher vraiment, le cinéma n'étant rien d'autre — il faut le redire toujours — que la recherche et la possession de notre vérité, et par elle, de celle de l'homme dans le monde.

Il n'y a pas d'art « en soi ».

Mais (peut-on dire), pourquoi un film, en m'atteignant, résonnerait-il également jusqu'à l'essence du cinéma ? Je peux me tromper sur moi-même, et me tromper par là sur le film... Comment cette détermination réciproque de l'œuvre et du spectateur peut-elle bien déterminer nécessairement la valeur du film ? A toutes ces questions, une seule réponse : celle qui relie justement, à travers la subjectivité de l'individu, la valeur du film par rapport à l'art, et son importance vis-à-vis de l'homme. (C'est ce que nous verrons plus loin.)

Or, cette valeur de l'œuvre, beaucoup souhaiteraient, afin de ne pas trop souvent se mettre en doute eux-mêmes, qu'elle réside surtout dans l'œuvre elle-même, dans l'œuvre « en soi ». Ou encore, qu'inscrite et fixée une fois pour toutes en quelque arcane de la connaissance, elle soit surtout affaire de réflexion, de savoir, d'érudition, bref, de travail méthodique et sérieux, empreint de lois et ceint de théories. Ainsi pourraient-ils — croyant à leur objectivité et forts de leurs systèmes — imposer aux films et aux metteurs en scène quelque classement, quelque ordre de valeur (qui, à la limite, ne devrait dépendre ni des films ni d'eux-mêmes !) soumis au seul rapport de l'œuvre avec leur position théorique sur le cinéma.



Debra Paget et Paul Hubschmid dans *Le Tigre du Bengale* de Fritz Lang.

J'ai bien peur qu'il ne s'agisse là que d'un prétexte, d'une précaution psychologiquement nécessaire à certains pour ne pas aborder l'art immédiatement, simplement, et, de peur de s'y engager tout entier, du souci de circonscrire le cinéma dans les barrières d'une esthétique. Nombreux sont les théoriciens de l'art qui ont, dans leurs écrits, implicitement posé et accrédité une existence de l'œuvre en elle-même et de l'art pour lui-même, et ont ainsi recherché dans les seuls rapports entre l'œuvre et l'art les critères de valeur corroborant leurs systèmes.

Je crois, pour les avoir cherchés tous deux sans jamais les trouver, sans jamais me trouver dans cette quête, qu'il n'y a ni art « en soi », ni œuvre « en soi ». L'œuvre et l'art n'existent que pour l'homme et par lui. Je vois l'art comme un arc où se tendent les relations de l'homme et du monde vers une fusion : la création.

Tel point de vue, je le conçois, risque de n'offrir que désillusions à ceux qui voudraient l'art en dehors d'eux, par crainte, s'ils le trouvaient une fois en eux, de s'y sentir trop engagés et s'y perdre. Si bien que la démarche de l'esprit la plus simple et la plus forte, qui est d'accepter la relation immédiate avec le monde et l'œuvre, parce que déjà cette relation existe en nous faisant exister, est devenue, au fil des refus de soi-même et des œuvres, une démarche complexe, retournée sur elle, afin de se mieux éviter.

Cette errance de l'esprit prisonnier qui s'alimente de sa propre complexité comme d'un ersatz à la simplicité de la vie, me paraît aujourd'hui être le signe d'une impuissance fondamentale en face de la vie. Impuissance dont la philosophie contemporaine a doulou-

reusement pris conscience (Nietzsche, Bataille, Husserl, Heidegger), qui se manifeste *surtout dans* les *arts* de la pensée (littérature et théâtre), à laquelle échappent en partie les arts de l'action (peinture, cinéma) et ceux de l'élan et du rapport de forces (poésie, musique), quand ils ne se veulent pas, par complexe, eux-mêmes didactiques et théoriques : « littéraires ».

Une telle difficulté pour l'esprit à partager sans problèmes la vie, a produit certains monstres esthétiques, depuis (en son genre) *Ulysse* de Joyce, et l'école du « nouveau roman-nouveau cinéma », jusqu'à l'œuvre d'Ionesco, jusqu'à Antonioni (son œuvre où s'affrontent en un combat de Titans brisés, et les poncifs exténués de la réflexion sartrienne, et les fausses interrogations d'une inquiétude et d'une absurdité à la Camus). La crise de la conscience occidentale ne pouvait certes se passer sans déformations névrotiques, et si nous avons pour nous retrouver en face de nous-mêmes Nietzsche et Mizoguchi, on peut déplorer que le souci d'un intellectualisme aberrant, parce que contredisant le besoin qui le crée, parasite de plus en plus l'art de l'immédiateté et de l'appréhension totale de la vie que reste le cinéma depuis Griffith, et toujours avec Hawks.

Résolution d'une équation.

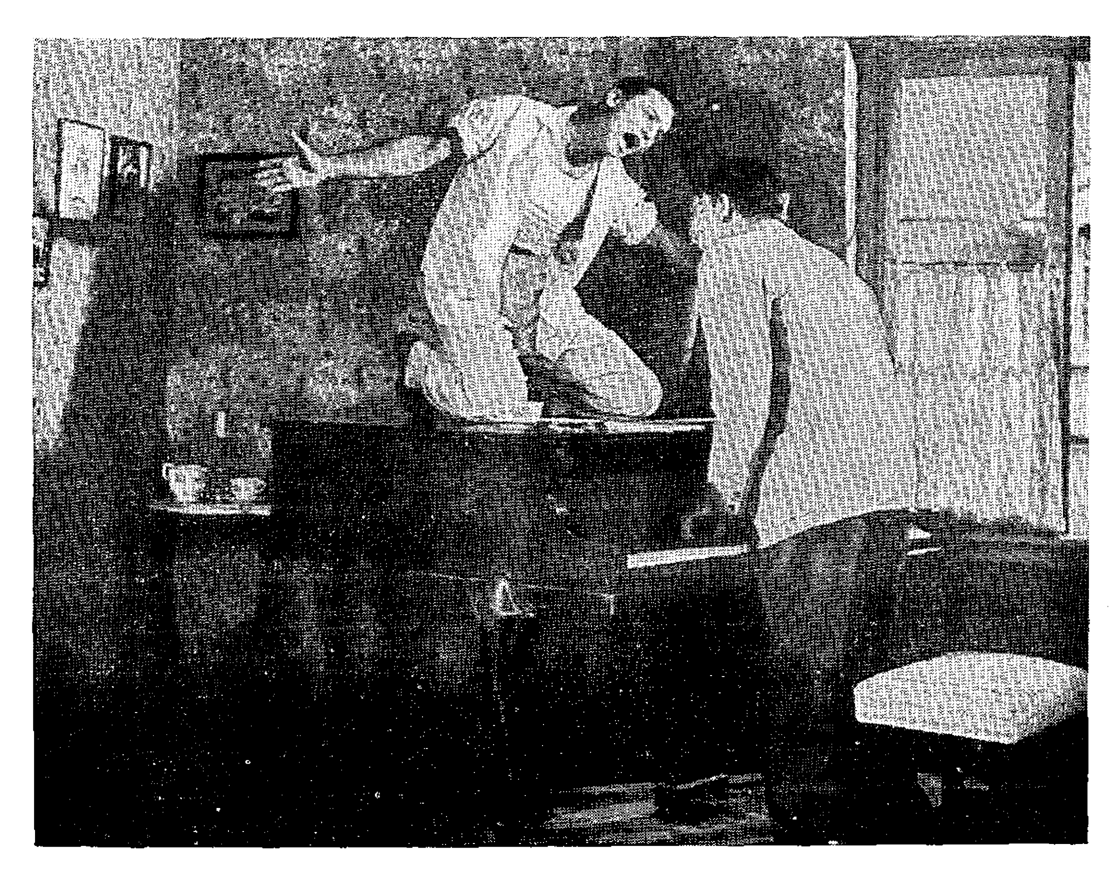
Mais notre question est toujours posée : en quoi la création de l'œuvre et du spectateur l'un par l'autre assure-t-elle la valeur du film en tant qu'œuvre cinématographique ? Qui ne voit qu'il s'agit là en fait de réaliser le difficile passage de l'œuvre, d'une part, à *l'art d'autre part ;* de s'élever d'un certain rapport subjectif entre œuvre et spectateur à un rapport plus objectif entre art et homme. En effet, la relation créatrice entre le spectateur et l'œuvre organise un double rapport : d'une part entre le spectateur (individu) et l'homme (l'être profond et général aux individus) — d'autre part entre l'œuvre et l'art. Ou si l'on veut : $S \times H = O \times A$ ou $\frac{S}{O} = \frac{H}{A}$, bref la subtile équation, la formule du grand-œuvre.

Envisageons d'abord que l'œuvre permet justement au spectateur d'atteindre l'homme qui est en lui, et que l'art n'a de sens (comme nous l'avons suffisamment montré) qu'en fonction de cet homme. Objectons ensuite que, quand l'œuvre m'oppose à moi-même et force mon dépassement, qu'elle m'incite sans cesse à un échange plus complet avec le monde et à une revalorisation de mon existence, elle devient certes essentielle pour moi, mais que je risque d'être seul en cause dans ce rapport. Ce qui compromettrait l'existence de l'œuvre en tant qu'œuvre d'art.

Mais convenons maintenant qu'elle ne me touche pas seulement en tant qu'individu, ou plutôt qu'elle me touche au point où je suis posé en tant qu'homme dans le monde, au-delà et plus profondément que les aventures de mon être individuel. Elle bouleverse et réunit ce qui, en moi, renvoie à la vie et à la situation de l'homme, à la création du monde dans l'esprit et de l'esprit dans le monde. Elle délivre par là en moi la source de l'universel, un jaillissement propre à tout homme. Je ne suis pas le seul à pouvoir m'irradier de ce cours réveillé de la vie, à ressentir cet élan. Tout individu porte l'homme en lui. Et l'œuvre dans la mesure où elle me permet, moins qu'un retour à moi-même, une redécouverte des sources de l'être, concerne en moi plus que l'individu : l'élan justement de l'individu vers l'homme. Est-il besoin alors de rappeler que cet homme est précisément celui qui intéresse l'art ? J'ai défini plus haut l'art, *manifestation de la vie de l'homme, comme un médiateur* entre le monde et l'homme. On voit bien que, *si l'œuvre mène l'individu à l'homme, elle s'inscrit de ce fait dans la médiation de l'art, elle devient œuvre d'art.*

D'un faux problème : *celui de la spécificité du cinéma.*

Cette proposition ne peut manquer de soulever et réserves et faux problèmes. A titre préventif, attachons-nous à en écarter au moins un. On pourrait très bien objecter à la



Gene Kelly et Oscar Levant dans *Un Américain à Paris* de Vincente Minnelli.

solution proposée, qui fait converger l'élan de l'individu vers l'homme et celui de l'œuvre vers l'art, la notion d'une spécificité de chaque art, qui différencierait cette relation selon les arts. En effet, pourrait-on argumenter, le cinéma étant profondément différent, par sa nature ou son essence, de la peinture ou de la musique, un film pourrait renvoyer au cinéma autrement qu'un tableau à la peinture, et seule compterait cette particularité d'obédience. Ce n'est pas tout à fait faux, dans la mesure où l'on se préoccupe plus des formes, des résultats de toute création, et des aboutissements — fussent-ils seulement apparences — que du phénomène même de création. Ce serait aussi trop beau. J'ai tenté de montrer (c'est peut-être une évidence pour beaucoup) qu'en art, il fallait laisser l'extérieur et s'attacher à l'intérieur. Vouloir, une fois de plus, à propos des arts, les cataloguer, exercer une tendance de naturaliste, de grammairien, cela revient à considérer l'art comme un objet, alors que nous sommes aussi les sujets de l'art. Il s'agit de sonder les fondements de la création artistique, de renouveler l'ontologie des arts et de l'art, et non pas de disséquer quelque cadavre.

Ce qui compte, ce n'est ni quelque « en soi », problématique d'ailleurs, vide de vie et de sens, purement abstrait et théorique, de la musique, de la peinture ou du cinéma, mais c'est avant tout le rapport entre ces arts, leurs œuvres et nous. La participation, qu'elle soit d'amateur, de critique ou de créateur que nous prenons à leur vie. Et que

me fait (si l'on suppose vrai l'hypothétique) que ce rapport entre l'homme et l'œuvre se modifie selon tel art, selon qu'il est de son ou d'images ? Les divers sens, aux diverses modalités de fonctionnement et de réception, ne nous enrichissent-ils pas complémentairement, et leurs apports ne se *fondent-ils pas en un même tout* : l'esprit, indissociable ? Ne semble-t-il pas aussi que l'art nous concerne également et d'une même façon par ses diverses représentations ? J'avance que la diversité des arts s'unit dans un seul rapport avec nous. (Le point de vue contraire, qui voudrait décomposer l'art en un spectre d'expressions de spécificités différentes, m'apparaît aussi vain que le prisme placé entre la lumière et l'œil : quelque moyen d'optique pour faire passer l'art à côté de l'homme).

La question de la spécificité du cinéma, encore brûlante pour Bazin (quoiqu'il ait su toujours se garder de ses fascinations) se dépasse dans la vie même du cinéma, au fur et à mesure qu'il nous entraîne plus, et plus loin. Remarquez qu'elle ne se pose plus aujourd'hui pour les autres arts (elle est en quelque sorte devenue subsidiaire pour une critique pressée *surtout de saisir la vie de l'art*, de comprendre le pourquoi et le comment de la création), mais seulement à propos du cinéma : c'est bien le signe qu'une longue et riche vie de l'art passe au-delà des problèmes abstraits d'une esthétique échouant à canaliser de quelque façon l'élan qui l'emporte elle-même. Seule, la jeunesse du cinéma et le manque d'une culture cinématographique acquise et conditionnée par un long choix des générations, nous mettent, vis-à-vis des films, dans la situation de savants découvrant un nouveau phénomène qu'ils cherchent d'abord à caractériser, avant de comprendre qu'il n'est *différent que par ses aspects superficiels et utilitaires*, mais qu'il s'intègre à un tout déjà connu et vécu.

En musique, en peinture, en littérature, nous sommes formés par une culture tellement souple, *tellement contradictoire* elle-même dans ses choix, tellement médiatisée par les générations précédentes, acceptant tant d'œuvres, sur tant de plans, que la question du rapport entre l'œuvre et la spécificité de l'art ne se pose plus sur un plan réflexif, mais est devenue réflexe naturel du lecteur ou de l'amateur se souciant moins de savoir si Flaubert fait une plus authentique littérature que Zola, que de choisir les œuvres qui le concernent *et le font* vivre (à quelque niveau que ce soit).

Et pourtant c'est bien là la question qui s'agite actuellement dans la plupart des ciné-clubs, et qui trouble la floraison récente de beaucoup de revues de cinéma. *On se demande* gravement si le cinéma d'Hitchcock est valable (et au nom de quoi le demande-t-on ?), s'il faut renier Rossellini et le brûler (et de quel feu brûler le « feu » ?), s'il faut en *choisir quatre* et les déclarer champions du monde de cinéma, en rejetant tous les autres, quel dieu adorer, de Cottafavi ou de Fredda (ou de qui vous voudrez)... Tels sont les problèmes qui déchirent tant de Robespierre du cinéma.

C'est d'abord refuser de voir que le choix capital est celui qui engage un individu et non un système de pensée ou un ordre de provocation. Ensuite que le cinéma (comme tout art, comme toute manifestation de la vie) se définit aussi dans ses erreurs, dans ses faiblesses, qu'il est un tout incluant ses contradictions, et que c'est seulement par la vie de l'art en nous que s'accomplit tel choix — *en nous accomplissant* —, *que s'établit telle préférence* (que l'on peut toujours, après coup, justifier théoriquement en la fondant dans un ensemble plus ou moins cohérent, si l'on ne parvient pas à penser sans barrières) qui restera, au-delà du rationnel et de l'irrationnel, au-delà des contingences subjectives ou des conditionnements de groupe, un signe de notre seule réalité.

Introduction à une phénoménologie du cinéma.

Il vaut mieux reprendre plus tard, et à un autre niveau (celui de la création) la discussion jamais épuisée autour de la spécificité du cinéma. Qu'il suffise de signaler ici que tout art étant médiateur entre le monde et l'homme, toute œuvre vivant de ce *double* rapport à l'homme créateur et à l'homme recréateur, cette question n'a pas de sens au niveau des rapports entre homme et art, qu'elle n'est qu'une des questions de forme où la pensée *sépare* l'art de l'homme.



Ava Gardner dans *La Croisée des destins* de George Cukor.

Le cinéma a peut-être pour seule originalité de nous plonger dans la vie et en nous-mêmes plus intensément que les autres arts, avec une force plus sensible. C'est pourquoi j'estime qu'il convient de reconsidérer le film, le fait cinématographique, sous l'angle de ce rapport avec nous. On ne peut plus parler du film, en le posant en dehors de l'homme, au contraire, c'est dans ce rapport avec l'homme que peut seulement se comprendre la véritable importance et la portée essentielle du cinéma.

Qu'il n'y ait pas de malentendu. Je n'ai fait ici ni l'apologie, ni même l'illustration d'une attitude purement et seulement subjective, ou d'un refus de la réflexion. En retraçant le chemin de la réflexion vers l'approfondissement du senti, vers les origines et l'essence même de l'art, je n'ai fait que tenter une approche en quelque sorte phénoménologique du fait cinématographique tel qu'il est vécu.

Ce que nous pourrons faire de mieux, ce ne sera jamais que de reconnaître cette révélation de nous-mêmes dans les films, en étant assurés que c'est aussi reconnaître la valeur des films. Découvrir enfin le cinéma, ses grands créateurs et ses grands films, ses richesses et sa vie, à travers la découverte de nous-mêmes. Cela suffit sans doute à faire un art, qu'il fasse la vie.

Jean-Louis COMOLLI.

LA N.V.
VUE D'HOLLYWOOD

par Axel Madsen

Le cinéma européen a fait trembler l'Amérique.

Partout, l'on ne parle que de la « révolution française » et de la « renaissance italienne ». On essaie de s'adapter à cette production décidément déconcertante. *Marienbad* est un « dirty word » ou une dissertation compliquée, Antonioni quelque chose de cosmique (« way out », comme on dit), Truffaut un gaillard, mais on n'en est pas très sûr.

« *Il faut prendre le taureau par les cornes* », dit John Frankenheimer.

L'Amérique est un pays pratique et Hollywood un quartier d'affaires de Los Angeles. Un producteur qui sort, bon an mal an, un film chez Columbia, Bresler, a la réponse :

— *Que pensez-vous faire devant la pénétration des films européens ?*

— *On fera comme Detroit*, dit-il, *des « compacts. »* (1).

C'est clair et net, sans les moindres doutes ou nuances dans l'intonation. Si les films français et italiens « prennent » au point de s'infiltrer jusqu'aux salles de province et aux « drive-ins » (2), Hollywood fera aussi des films européens, des « compacts ». Si vous voulez continuer la métaphore et lui faire remarquer que les voitures européennes se vendent toujours et que le moteur des compacts est trop puissant pour l'équilibre du véhicule, Bresler semble peiné et sort l'argument numéro un de tout marchand : la qualité de sa propre marchandise.

— *Bien sûr que nous voulons faire des bons films. Notre production entière est basée sur la qualité.*

Et il *vous raconte comment* des Norvégiens, « de vrais Norvégiens de Norvège », lui avaient fait des compliments sur ses efforts pour rendre les Vikings authentiques.

Si vous lui dites qu'il est pour le moins curieux que *West Side Story* ramasse huit Oscars sur quinze à Hollywood, alors qu'il se fait siffler à Cannes (3), l'expression pénible revient. Vous êtes décidément un client difficile. *L'argument numéro deux donc, la contre-attaque.*

— *Nous faisons toujours les meilleurs films du monde, mais les festivals sont peuplés d'intellectuels. Nous, on ne fait pas des films pour des intellectuels, mais pour tout le monde. Notre but est « to entertain ».*

Si vous persistez, en disant que divertir peut être *une excuse*, vous vous faites mettre à la porte, car décidément vous n'avez rien compris. C'était pourtant simple : Hollywood est une industrie comme Detroit. Devant une concurrence nouvelle, on prend sa règle ou son cerveau *électronique et on calcule : pénétration* étrangère 6,7 % ? Ce n'est rien. 13,4 % ? Une fluctuation passagère. 23,5 % ? Un déphasement. On note. 31,2 % ? On reconditionne son industrie.

---

(1) La petite voiture lancée par Detroit il y a trois ans à la suite du succès de Volkswagen et de Renault aux U.S.A.

(2) Seul *La Dolce Vita* a eu un vrai triomphe.

(3) N.D.L.R. En fait, le film fut présenté à Venise et bien accueilli. Et l'on sait qu'il aura tenu l'affiche un an à Paris.



Billy Wilder et Shirley Mac Laine, pendant le tournage d'*Irma la douce.*

WILDER

C'est un Billy Wilder fatigué que vous trouvez dans la sacristie de Notre-Dame, assis sur un banc, seul. Vous êtes sur le plateau n° 4 de la Goldwyn, Formosa Avenue. C'est la dernière semaine de tournage d'*Irma la douce*. Une centaine d' « extra », déguisés en « p'tits Parisiens des Halles », circulent à travers ce Notre-Dame sans voûtes.

— *Ça se passe vers la fin ici,* dit Wilder en allumant une cigarette. *Irma et son mec se marient in extremis, quelques minutes avant que leur gosse illégitime naisse dans la sacristie.*

Les extra circulent. Flics, forts des Halles, charcutiers, filles et boueux sans balais. Un assistant claque des doigts pour les faire taire et permettre aux électriciens, sur leurs échelles, d'entendre les ordres du directeur des lumières. Wilder se penche vers vous pour se faire entendre.

— *Oui, nous sommes de la vieille vague,* dit-il en un français mélodieux et viennois qui fait se retourner quelques « Parisiens » tout autour. *De la moyenne vague, mais tirant sur la vieille.* (Il sourit de son propre jeu de mots.) *Je vous aime beaucoup, vous les jeunes. Vous avez du courage, mais le courage et... comment dit-on ça... « integrity », ce n'est pas assez.*

La prise prend forme. Un détective au chapeau melon et deux agents de police doivent arriver dans l'église, deux secondes trop tard pour empêcher le mariage. Ils s'entraînent à fendre la foule. Wilder se lève. Vous le suivez derrière la caméra, une Mitchell sur une grue immobile. L'assistant fait presser le petit monde des Halles devant la caméra et l'autel, avec des mots qui claquent. Wilder regarde faire. Trois « 2 000 watts » s'allument et donnent du relief aux piliers de la cathédrale.

Wilder fait mettre un fort des Halles bien en évidence dans sa foule, recule, *regarde et* demande un petit spot. Son ordre se propage à travers la plateau. Il contemple, pendant que le petit spot est roulé jusqu'à lui. Il le fait mettre sur l'autel derrière la caméra.

— *Vous regardez tous le spot,* dit-il sans élever la voix, *c'est la cérémonie.*

Les « Parisiens » portent leur *regard collectif* sur le spot qui signifie le mariage de Jack Lemmon et Shirley Mac Laine.

Le reste va vite. La sonnerie, la claquette, l'écho de l'ingénieur du son, le « *roll 'em* » de l'assistant (4). Wilder regarde. Le détective, suivi des deux agents, se fraie un passage à travers la foule et s'arrête, chapeaux et képis à la main, regardant le petit spot sur l'autel. « Coupez. »

Une prise, une seule.

FRANKENHEIMER

John Frankenheimer est un « jeune » (5). Venu de la télévision, c'est l'homme nouveau, le prototype des producteurs prévoyants qui voient dans la TV une source inépuisable de talents pour le cinéma. Il prépare son prochain film *Seven Days in May*, un « film politique » (« The Manchurian Candidate *n'était pas un film politique. Beaucoup de gens ne m'ont pas compris là* ») et pense amoureusement aux prochains : *The Confessor* et *The Flowers of* Hiroshima.

— *J'aime la caméra à la main et j'aime avoir plusieurs caméras. Dans* Manchurian Candidate, *la séquence au Madison Square Garden et celle de l'interrogatoire au Congrès sont faites à la main. Pour la bagarre entre Laurence Harvey et le traître coréen, j'avais des caméras sous les fauteuils, partout.*

Frankenheimer met les pieds sur le bureau. Evidemment, ce n'est pas la technique de l'Arriflex au poing ou le nombre de caméras qui font un film, dit-il, mais le contenu, ce que vous avez à dire. La matière première.

— *La Nouvelle Vague nous a beaucoup aidé.* Jules et Jim, *par exemple, c'est formidable. Truffaut est un très bon « director ». Et* Le Beau Serge.

Vous avez envie d'en savoir davantage, mais Frankenheimer continue.

— *Il faut avoir quelque chose à dire. Le jour où on donnait un script avec 360 numéros tout cuits à un metteur en scène est fini, heureusement. Il faut faire des choses qui stimulent, qui provoquent. Les gens peuvent avoir de la merde (sic) à la télévision chez eux, mais, au cinéma, ils veulent vraiment voir quelque chose. Il faut avoir quelque chose à dire.*

Ce qui m'intéresse, moi, c'est la frontière entre le rêve et la réalité, leur juxtaposition. Dans les prochains films, je veux pousser ça plus loin. Je veux que le public participe à l'hallucination, vous comprenez ? Les rêves, dans Manchurian Candidate, *sont simplement du montage, mais avec des coupures franches. Si vous prévenez le public avec des fondus et de la musique, il ne participe pas.*

Je n'aime pas le scope. Je veux le format qui se rapproche le plus, 4/3; j'aimerais faire des expériences, du scope vertical, par exemple, mais avec des caches pour que les projectionnistes ne puissent pas tripoter.

(4) Le « on tourne » traditionnel.

(5) Trois films en moins de deux ans : *The Young Savages, Birdman of Alcatraz, The Manchurian Candidate.*

WYLER

— Oui, quand on me donnait une photo à dédicacer, je signais « William Wyler, A.V. ». On me demandait évidemment ce que cela signifiait, et je disais : « Ancienne Vague. »

Le bureau est vaste et rempli d'arômes de cigares. Une lumière jaune colore d'une égale douceur une panoplie d'Oscars et une large table de travail où s'empilent des scénarios brochés. Wyler parle encore très bien le français, mais préfère s'exprimer en anglais. Il ne mâche pas ses mots au sujet du jeune cinéma auquel il reproche un manque de discipline et un excès de gratuité.

— En France, on ne va pas aimer ce que je dis, mais je dis ce que je pense, lance-t-il. *A Marienbad, je me forçais à rester jusqu'au bout. Je me disais « tu as payé 2 dollars, tu vas rester » ; mais c'est le pire cinéma qui existe, parce que ça embête. Resnais est un grand embêtant (6). Quand vous enlevez l'intrigue, quand vous enlevez même le jeu des acteurs et que, par-dessus le marché, vous vous mettez à parler vous-même, et d'une façon monotone, et continuellement, ce n'est plus du cinéma.*

Dans Les 400 Coups, *il y avait des choses intéressantes, mais je ne vois pas la raison d'être du film. L'idée était visiblement :* ne traitez pas vos enfants comme des chiens. *Mais qui traite ses enfants comme des chiens ? Personne. C'est du Zola.*

Wilder et moi, nous appelons tout ça du « UFA 1930 ». La caméra ivre, quand Ophuls employait ce truc-là dans La Ronde, *c'était déjà vieux jeu. Il y a huit ans que Carol Reed m'a dit qu'il n'y avait plus de fondus dans ses films. Il n'y en a pas un seul dans* Le Troisième Homme.

BROOKS

Une rangée de pipes décore le bureau de Richard Brooks. L'homme est calme, posé, le regard droit et pénétrant. Le langage rappelle celui d'un de ses acteurs préférés, Burt Lancaster, par sa tonalité drue et par l'absence d'accent propre à un Américain qui a vécu aux quatre coins de son pays. Quand vous lui en faites la remarque, il sourit, et vous comprenez, à quelques discrètes allusions, que vous êtes en face d'un homme qui a connu une jeunesse dure, qui n'a peut-être pas toujours mangé à sa faim. Les années de la grande dépression des *Raisins de la colère* vous viennent en mémoire. Plus d'un trait de Brooks évoque les grands écrivains américains. Faulkner, Dos Passos, Steinbeck, des noms, des titres, un pays, un idéal vous passent dans l'esprit, pendant qu'il rallume sa pipe.

Elmer Gantry fut un projet de jeunesse qui remonte à la guerre. Calmement, Brooks raconte que Sinclair Lewis avait écrit une critique très élogieuse sur « un de ses bouquins » et que le conscrit Brooks avait passé deux jours de permission chez l'écrivain, à New York. (Quelques jours plus tard, aux hasards des rencontres dans une « party » vous apprenez avec stupeur ce que Brooks n'avait pas dit : qu'il avait failli passer en cour martiale pour son livre et que, seule, la critique courageuse de Sinclair Lewis sauva le jeune écrivain en uniforme (7).

La critique a été dure pour *Elmer Gantry* et pour les motifs habituels : manque de fidélité. Brooks sourit. Sinclair Lewis aussi avait été accusé de manque de fidélité. A l'époque, on avait traité son roman de « caricature » des prédicateurs protestants du Middle West.

Gantry n'avait pas été facile à mettre sur pied. Les studios avaient eu peur, ce n'était pas un *Ruth* biblique et inoffensif, ni un *Going My Way* sirupeux, mais un examen de la religion où le « vrai » et le « faux » étaient projetés dans le monde de l'imaginaire, de la transfiguration, du fantastique.

Sweet Bird of Youth fut aussi une adaptation, de Tennessee Williams cette fois, et le prochain, *Lord Jim,* sera tiré d'un roman de Joseph Conrad ; mais après, c'est fini.

— Ensuite, je sauterai la barrière. (Le ton est digne.) *Après Lord Jim, je ne filmerai que mes propres histoires.*

La littérature et le théâtre sont basés sur une perception de l'intellect a priori, *mais le film est émotionnel. On se souvient d'un livre*

---

(6) « A great bore ».

(7) *The Brick Fox Hole,* le livre de Brooks, était une mise en accusation cinglante des méthodes disciplinaires de l'armée américaine. Débarrassé de son thème pédérastique, le livre devint le film *Crossfire,* d'Edward Dmytryk en 1948. Comme scénariste, Brooks écrivit aussi le film de Jules Dassin : *Les Démons de la liberté.*

ou d'une *pièce de théâtre par l'intelligence, par des descriptions ou un bout de dialogue, tandis qu'au cinéma c'est une porte qui claque qui reste dans la mémoire. Au cinéma, la perception initiale est émotionnelle, en images, et si le metteur en scène est bon, une jouissance intellectuelle s'ensuit. Pour le roman et le théâtre, c'est l'inverse.*

STURGES

John Sturges est assis paresseusement — pour ne pas dire couché — sur l'unique rang de fauteuils de la salle de mixage de la Goldwyn. La tête sur le dossier, comme chez le coiffeur, le maître du Western regarde une bobine du *Great Escape*, son dernier film, qui sortira l'été prochain. Il vous invite à vous asseoir, s'excuse parce que c'est une copie de travail noir-et-blanc, et reporte son attention sur l'écran. Ce n'est pas un paysage de l'Arizona qui défile, mais la nuit lugubre d'un camp de prisonniers. D'un mirador, un projecteur balaie la place du Stalag vide. Dans une baraque, une vingtaine de prisonniers alliés regardent anxieusement un des leurs commencer à creuser un tunnel.

— *C'est, en fin de compte, mon meilleur film,* dit Sturges quand la lumière revient. *Au point de vue technique c'est assez classique, mais c'est mon meilleur film.*

Dehors, dans la rue A, il s'interroge sur l'avenir. Marchant vite, à pas de géant, l'auteur des *Sept Mercenaires* dit qu'il n'est reconnu qu'en France, en Angleterre et au Japon. Il semble particulièrement heureux de l'estime dont il jouit au Japon, mais ne donne pas d'explications.

— *La technique de demain? J'y pense beaucoup. Mon instinct de metteur en scène me dit ce qu'il faut faire, mais j'aimerais aller plus loin. Combien de fois, pendant un tournage, je me suis surpris à me dire : mais ce n'est pas raconté avec une caméra ! Wilder dit qu'il faut raconter une histoire avec des miroirs, les miroirs des émotions. Ça me fascine. Des films qui défient l'intellect.*

Dans Les Trente-neuf Marches *d'Hitchcock, vous avez ça, les miroirs pour capter les émotions. Vous avez un méchant, gardé dans une chambre par la police. C'est très statique. Le méchant regarde les flics, les flics le regardent. Puis on passe à l'extérieur : vue de la fenêtre éclairée. Tout à coup, le méchant saute à travers les carreaux. Comment le gars a-t-il réussi à échapper aux flics, dans la chambre ? Hitchcock ne le dit pas. Vous avez seulement le gars qui saute par la fenêtre. Vous voyez : capter les émotions. La magie des miroirs, c'est de ne pas montrer au public, mais lui faire partager.*

Au bureau, Sturges reste debout, marchant parfois de long en large. La feuille publicitaire de la Mirish Co. (le plus grand des « indépendants ») n'a pas menti : « *Sturges,* y lit-on, *se donne à la création cinématographique avec le même enthousiasme qu'aux divers sports qu'il pratique* : a fireball of energy. *Sturges est rarement tranquille, même entre quatre murs.* »

— *Mais il y a beaucoup de choses qu'on ne peut plus faire aujourd'hui. Mes financiers sont prêts à me donner 5 millions de dollars pour un film, mais si je viens avec un projet et que j'en demande seulement 300 000, ils vont se dire : il est cinglé.*

J'aurais bien aimé tourner un film à petit budget, disons 300 000, mais je ne peux pas me le permettre. Plus il y a d'argent dedans, plus vous avez des chances de le récupérer. Mais c'est dommage. Il y a beaucoup de sujets qu'on ne peut plus faire. Tony Curtis et moi nous avions une idée d'une histoire interplanétaire, avec trois astronautes en orbite qui ne peuvent plus descendre. On aurait pu tourner ça en dix-huit jours à San Diego pour rien, mais un film qui ne demande pas au moins un million est louche au départ pour les producteurs. Et ils ont raison.

*

Le cinéma est un investissement peu sûr et son coût ne cesse d'augmenter. Les syndicats raisonnent démocratiquement. Il n'y a pas de raison, parce qu'on est caméraman ou électricien de plateau, qu'on ne puisse pas avoir une maison à North Hollywood ou une voiture de l'année, *comme tout le monde.* Les syndicats ont su imposer des salaires généreux et, qui pis est, des équipes gonflées (8). Les vedettes n'ont pas aidé non plus. Devant les taxes tou-

(8) *Un caméraman-opérateur gagne $ 50 par jour.* L'équipe minimum syndicale est de 24 ou 28 techniciens. John Cassavetes s'est vu imposer une équipe de 80 personnes le premier jour de tournage à Hollywood.



John Sturges (à gauche) pendant le tournage de *Great Escape.*

jours démocratiques et toujours grandissantes, les stars se sont faites compagnies et maisons de finances (9).

Il est pratiquement impossible de faire un film vendable au-dessous d'un million de dollars (10). Un film « normal » coûte dans les cinq millions de dollars et une super-production entre dix et trente millions (11).

Pour combattre les syndicats, on est allé en Europe tourner les super-productions, mais aujourd'hui on réfléchit. Cinecitta peut très bien redevenir une « ghost town » romaine, car, aux plus hauts échelons des studios, on a découvert, probablement avec stupéfaction, que le fameux *Cléopâtre* n'aurait pas nécessairement coûté plus cher s'il avait été tourné en Californie comme au bon vieux temps. Les vedettes en ont assez des villas et palaces européens sans salles de bains, elles retrouvent avec plaisir le confort et le soleil de la Californie, les metteurs en scène et les producteurs redécouvrent leurs équipes techniques de premier ordre à qui on peut s'adresser sans interprète (12).

Mais les budgets montent et les recettes aussi. Le paradoxe d'Hollywood d'aujourd'hui est que l'on fait autant d'argent qu'il y a quinze ans avec la moitié de films, mais que cette moitié coûte autant que la production entière de 1948 (13).

Axel MADSEN.

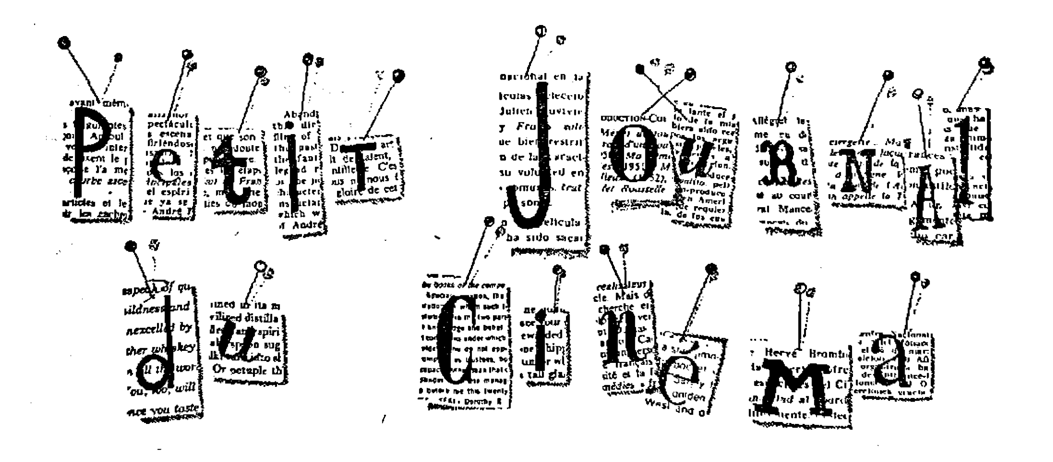
(9) Au niveau artistique, ce fait a été salutaire.

(10) *Whatever Happened to Baby Jane,* de Robert Aldrich, est une des rares réussites financières des dernières années qui a coûté moins d'un million de dollars.

(11) Le coût de *Cléopâtre* est en ce moment $ 35 millions. Les intérêts du capital sont de $ 1.800 par jour et le film ne sortira qu'au mois de mai.

(12) Sur 174 long-métrages américains produits en 1962, 87 furent tournés aux U.S.A. et 87 à l'étranger, dont 35 avec de l'argent américain à cent pour cent.

(13) Il convient de se rappeler que le cinéma américain ne bénéficie d'aucune aide de l'Etat.



PERLES

Lu récemment sous la plume de M. Maurice Bardèche : « [...] Eisenstein [...] est cet œil même que souhaitait Vertov. [..]. King Vidor [...] renouvelle le film d'amour et la romance avec *La Foule, imité et dépassé par Solitude* de Paul Fejos. [...] Flaherty est plus neuf quand il découvre, comme les Russes, la puissance du documentaire avec *Nanouk* et *Moana* qui ne sont d'ailleurs qu'une reprise de *Tabou* que venait de réaliser Murnau. [...] Murnau, plus solide, réalise *L'Aurore,* dont les copies sont aujourd'hui perdues et qui était, dit-on, un très beau film, et *Tabou* très admiré encore par quelques fanatiques du cinéma... » Citons encore, toujours relevé au hasard (on n'a que l'embarras du choix !) : « A ceux qui demandent si le cinéma muet a laissé un personnage, il faut répondre : non. A ceux qui demandent s'il a produit une grande œuvre qu'on puisse égaler à ce que nous ont laissé notre littérature ou nos arts, il faut répondre : non. A ceux qui demandent s'il y a eu un grand créateur ou un écrivain génial du cinéma dont l'œuvre est une réponse aux questions des hommes, il faut répondre : non. » Etc. Les cinéphiles en général, les lecteurs des CAHIERS en particulier, Michel Duran, Louis Chauvet, Roger Boussinot et Georges Charensol, auront, bien sûr, et selon la formule consacrée, rectifié d'eux-mêmes. Mais les lecteurs du CRAPOUILLOT qui, ce faisant, pousse peut-être l'amour du « non-conformisme » (cet autre conformisme) un peu loin ? A lire, néanmoins, dans ce numéro (59), consacré à l'Histoire du Cinéma (*sic*), un remarquable article de Judith Erèbe sur Buster Keaton — article d'autant plus remarquable d'ailleurs qu'il date de 1927. Prochaine livraison annoncée : un dictionnaire de la Nouvelle Vague, par Henri Jeanson soi-même. — C. G.

MIZOGUCHI INEDIT

La Cinémathèque Française ne cesse de nous combler : c'était, cette fois, un Mizoguchi inédit, *Les Quarante-sept Roonins*, datant de 1942 (1). L'absence de sous-titres d'une part, de l'autre l'inévitable confusion entre les sonorités voisines et également crispées des noms japonais, rendaient les conditions de vision difficiles, mais non moins exaltantes. Le scénario est tiré de cette histoire (*mi-légendaire*) où, en 1701, pour venger leur maître offensé par un grand de la cour, quarante-sept samouraïs (dont la fille du seigneur qui, à cet effet, fait couper sa natte et revêt des habits d'homme), renoncent à leur *rang et deviennent « roonins »* (c'est-à-dire samouraïs sans maître). Une fois la vengeance accomplie, ils acceptent, sur l'ordre du Mikado, de se suicider.

Mais ici, l'histoire et la construction du récit sont de peu d'importance. On sait que Mizoguchi disait avoir été contraint par la guerre de tourner et d'achever un sujet qui ne lui tenait pas tant à cœur. Aussi ne trouvera-t-on pas dans ce film l'habituel grand thème mizoguchien, de l'évolution d'un être vers une réconciliation avec lui-même et un acquiescement du monde... Par contre, et c'est ce qui rend, à nos yeux, ce film essentiel, c'est au niveau du moment, de la séquence, que la mise en scène de Mizoguchi se révèle pleinement, et qu'apparaît une des dimensions capitales de son cinéma : unir, pour accentuer tout à la fois l'inéluctabilité de l'un et le tragique de l'autre, le temps et l'espace, la durée et l'étendue.

En effet, dans ce long film (plus de deux cents minutes), la plupart des plans sont de véritables séquences durant plus de cinq minutes, où, dans le même moment filmé,

(1) Dans la filmographie publiée dans le numéro 95 des *Cahiers*, ce film s'intitule : *La Vengeance des quarante-sept Samouraïs.*



Les Quarante-sept Roonins de **Kenji Mizoguchi**

s'élabore et se construit d'abord tout un monde, s'organisent décors et personnages vers un équilibre de leur rapport, pour, dans le même plan, se trouver tout à coup bouleversés et détruits par le mouvement même qui les fit naître. Ici, c'est le sens de l'*espace* qui confère au temps sa structure tragique, son déroulement fatal. Dans la séquence d'ouverture, ce très long et très lent panoramique qui découvre peu à peu une cour de palais déserte, et révèle dans le même élan insensible la foule des courtisans à l'instant troublée par la colère d'un homme et éclatant en cris et en courses : c'est, succédant au calme funèbre de leur décor, la tempête qui soulève les hommes.

C'est sans cesse que, pour faire sentir le poids et la présence du temps, Mizoguchi utilise les données de l'espace. L'architecture et la décoration japonaises (le cadre des hommes, l'espace de leur vie) avec leurs plans qui se croisent à l'infini, leurs enfilades brusquement rompues, animent sans cesse l'espace filmé du rythme de leurs variations subtiles et à peine sensibles, de leurs battements où l'on sent, à chaque profondeur de l'espace qui se révèle ainsi à nous, l'effrayante fatalité d'un univers où tout se tient, s'emboîte et se détermine : les cloisons aux cours et aux terrasses, les arbres aux maisons, et les hommes prisonniers de cet univers parfait qu'ils ont pourtant construit.

Jamais, de façon aussi constante et aussi totale, n'avions-nous vu l'architecture participer au cinéma, ni les pièges de l'espace déterminer ainsi les menaces du temps. — J.-L. C.

ERRATUM

Henri Agel nous signale une erreur dans notre numéro Howard Hawks. La jeune femme qui est à côté de Wallace Beery sur la photo de la page 18 n'est pas Fay Wray (*Teresa*), *mais* Katherine De Mille (*Rosita*).

HATARI (suite)

Nous avons reçu de Howard Hawks la lettre suivante :

« *Thank you very much. I'm quite surprised that you say a scene betwen John Wayne and Elsa Martinelli is missing in the French Version. I am making inquiries as to this and will let you know the result of the investigation. Again thanks for telling me about it. Sincerly.* »

Ce petit journal a été rédigé par JEAN-LOUIS COMOLLI et CLAUDE GAUTEUR.

PALMARÈS 1962

✶

LISTE CAHIERS

1. **Vivre sa vie.**
2. **Jules et Jim.**
3. **Hatari !**
4. **Viridiana.**
5. **Le Signe du Lion.**
6. ***Le Fleuve sauvage.***
7. **Le Procès.**
8. **A travers le miroir.**
9. **Le Caporal épinglé.**
10. **Vanina Vanini.**

11. Tempête à Washington.
12. Cléo de 5 à 7.
13. Coups de feu dans la Sierra.
14. Education sentimentale.
15. Ladies' Man.
    L'Homme qui tua Liberty Valance.
17. West Side Story.
18. L'Eclipse.
19. Splendor in the Grass.
20. Les Années de feu.
21. Les Maraudeurs attaquent.
22. Bocace 70 (Visconti).
23. Miracle en Alabama.
24. Adorable menteuse.
25. Les Quatre Cavaliers de l'Apocalypse.
26. Un cœur gros comme ça.
27. Le Rendez-vous de minuit.
28. Primary.
29. Les Honneurs de la guerre.
30. Too Late Blues.

LISTE LECTEURS

1. **Hatari !**
2. **Tempête à Washington.**
3. **Vivre sa vie.**
4. **Les Quatre Cavaliers de l'Apocalypse.**
5. **Jules et Jim.**
6. **L'Homme qui tua *Liberty Valance.***
7. **Les Maraudeurs attaquent.**
8. **Le Caporal épinglé.**
9. **Splendor in the Grass.**
10. **Vanina Vanini.**

11. Eva.
    Le Procès.
13. *Viridiana.*
14. Cléo de 5 à 7.
15. Ladies' Man.
16. Le Fleuve sauvage.
17. Coups de feu dans *la Sierra.*
18. Boccace 70 (Visconti).
19. Doux oiseau de jeunesse.
20. A travers le miroir.
21. L'Eclipse.
22. Le Signe du Lion.
23. West Side Story.
24. Education sentimentale.
25. L'Arnaqueur.
26. Breakfast at Tiffany's.
27. Satan Never Sleeps.
28. Miracle en Alabama.
29. Le Roi des rois.
30. Hercule à la conquête de l'Atlantide.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

- ● inutile de se déranger
- ★ à voir à la rigueur
- ★★ à voir
- ★★★ à voir absolument
- ★★★★ chef-d'œuvre

TITRE DES FILMS / LES DIX	Henri Agel	Jean de Baroncelli	Jean-Louis Bory	Bernard Dort	André S. Labarthe	Pierre Marcabru	Jacques Rivette	Eric Rohmer	Georges Sadoul	François Weyergans
Bandits à Orgosolo (V. de Seta)	★★★	★★★	★★★★	★★	★★★★	★★★★	★★★	★★★	★★★	★★★
Le Petit Soldat (J.-L. Godard)	★	★★	★★	★	★★★	★★★	★★★★	★★★★	★★	★★★★
Landru (C. Chabrol)	★	★★	★★★	★★	★★★	●	★★★	★★★	★★	★★★
Il posto (E. Olmi)	★★★	★★★	★★★	★★★	★	★★★	★★	★	★★★	●
The Errand Boy (J. Lewis)			★★	★	★★	★★	★★		★	★★★
La plus belle fille du monde (C. Walters)	★	★			★		★			
Une blonde comme ça (J. Jabely)		★			●		●			
Le Meurtrier (C. Autant-Lara)	●	●	●	●	●	●	★		★	●
Le Glaive et la balance (A. Cayatte)	●	★	●	●	●	●	●			●
Le Fantôme de l'Opéra (T. Fisher)	●				●	●				
Fort du fou (L. Joannon)	●		●	●	●	●			●	●
Jusqu'au bout du monde (F. Villiers)	●				●				●	
Les Mutinés du Téméraire (L. Gilbert)					●				●	
Tempo di Roma (D. de La Patellière)	●	●	●		●		●		●	●

LES FILMS



Anthony Perkins et Romy Schneider dans *Le Procès* d'Orson Welles.

Un secret

THE TRIAL (LE PROCES), film franco-italo-allemand d'ORSON WELLES. *Scénario :* Orson Welles, d'après le roman de Franz Kafka. *Images :* Edmond Richard. *Décors :* Jean Mandaroux. *Interprétation :* Anthony Perkins, Orson Welles, Jeanne Moreau, Madeleine Robinson, Elsa Martinelli, Romy Schneider, Suzanne Flon, Akim Tamiroff, Arnoldo Foa, Fernand Ledoux, Maurice Teynac, Jess Hahn, Billy Kearns, Raoul Delfosse, Karl Studer, Jean-Claude Remoleux, Thomas Holtzmann, Maydra Shore, Wolfgang Reichmann, Max Haufler, Katina Paxinou, Michael Lonsdale, Van Doude, Max Buchsbaum. *Production :* Paris-Europa-Production (Paris), FICIT (Rome), HISA (Munich), 1962. *Distribution :* UFA-COMACICO.

Les plus malins et les plus bêtes, déçus par le dernier Welles, n'ont pas voulu parier pour le génie. On les vit alors louer le film, ou le dénigrer, par principe, a priori, presque les yeux fermés : *Le Procès* était beau ou laid

sans motifs très précis, puisque tous les arguments avancés étaient plausibles *avant* la vision du film.

Par exemple, la rencontre Welles-Kafka. Des « spécialistes » de Kafka se sont nommés, et n'ont pas retrouvé « leur » auteur dans le film de Welles, comme s'ils étaient les détenteurs d'une compréhension de Kafka officielle et sans doute brevetée. Comme si Kafka, qui est bien sûr un écrivain, appartenant donc à la littérature mais aussi débordant sur un autre espace que l'espace littéraire, comme si Kafka n'appartenait pas à chacun de ses lecteurs (parmi lesquels : Orson Welles). Je dirai même que l'œuvre de Kafka illustre le trop fameux rapport cinéma-littérature d'une façon un peu plus précise, un peu plus troublante que d'autres, de Bernanos à Diderot. Kafka refuse l'élucidation. Ses récits semblent symboliques, mais le symbole est constitutif du récit. On ne peut privilégier l'un ou l'autre. Ce n'est pas non plus qu'ils se multiplient ; mais ce n'est guère le lieu ici de disserter sur Kafka. Qu'on se réfère plutôt (comme je fis) aux textes magistraux de Maurice Blanchot ; dans l'un d'entre eux, intitulé « La lecture de Kafka », celui-ci note ; « On comprend toujours plus ou toujours moins qu'il ne faut. La vraie lecture reste impossible. Celui qui lit Kafka est donc forcément transformé en menteur, et pas tout à fait en menteur ». Quand *Le Procès* (récit d'ailleurs inachevé, incertain, pas destiné à la publication) devient un film, il ne s'agit donc pas d'une adaptation qui propose des équivalences visuelles du texte, ou qui restituerait une certaine atmosphère. Orson Welles rencontre Franz Kafka : on savait (on aurait dû savoir) que Welles n'aurait pas une attitude de critique ou de commentateur, mais que son art s'enrichirait d'un art différent. Même en voulant suivre scrupuleusement la narration de Kafka, Welles poursuit (inconsciemment, peut-être) sa propre rêverie. Celle-ci se déroule en marge de Kafka, après y avoir découvert son départ. Nous n'avons pas affaire à une re-création, ce qui impliquerait fidélité à l'original (cette fidélité fût-elle « créatrice »). Simplement, il y a une route explorée par Kafka, racontée par lui, et Welles emprunte cette route, — mais il vient d'ailleurs et se dirige ailleurs. Il intègre la fiction de Kafka à la sienne. Cette fiction, qui recèle un symbole, possède chez Kafka une existence singulière grâce à l'écriture. Et Welles n'a pas récrit Kafka. D'où un premier malentendu. La critique voulait retrouver Kafka dans Welles sans se rendre compte que Kafka ne pouvait être que trahi, lui plus que tout autre. Il n'y a d'ailleurs jamais eu danger de trahison, pour Welles, puisqu'il se situait délibérément sur un autre plan. Et ce plan, c'est aussi celui où se situe une rencontre très similaire, celle de Strawinsky et de Webern. A un tel niveau, si Welles ou Strawinsky s'approprient une part du langage d'autrui, d'un langage silencieux et hermétique, ce ne peut être que *la part du feu.* C'est-à-dire l'essentiel, chez des êtres comme Kafka et Webern, qui va secrètement infléchir les lignes de force d'œuvres aussi autoritaires, orgueilleuses et invulnérables que les récentes créations de Strawinsky et de Welles, tous deux hommes de langage et de *technique* brusquement confrontés à la patience et à la timidité d'œuvres vivant dans le retrait.

Technique : second reproche. Welles n'aurait fait qu'un film de technicien, habile, trop habile, mais enfin, un film de fort en thème, bref, du René Clément en mieux. Ici non plus, il semble qu'on n'ait pas vu que René Clément (par exemple) n'a que du métier, tandis que Welles possède une technique. L'art, lorsque les Grecs le nommaient à l'origine, se disait « technè », et une pensée philosophique sur la technique conduit aujourd'hui à une interrogation sur l'art. Les grands artistes précisément revendiquent volontiers le nom de technicien, et parlent technique plutôt que Weltanschauung. Cette technique n'entretient que de très brefs rapports avec la technique que chacun revendique en tout domaine ; elle concerne l'essence de la technique, donc l'art. Se poser des questions sur la technique de Welles revient à éclaircir le pourquoi de sa création. Et, pour Welles lui-même, être « technique », c'est être artiste, c'est créer. Car la première justification d'un film comme *Le Procès*, c'est son existence en tant qu'œuvre par rapport à son créateur (même si ces notions de création et d'œuvre désignent une création qui se récuse et une œuvre qui tend à se détruire ; j'y reviendrai). Si Welles répète ici des passages de ses films antérieurs (« répète » n'est pas le mot : il s'agit d'une autre notion, très nouvelle), c'est encore la preuve d'un besoin pour lui

de s'éprouver créateur, et de réfléchir sur sa condition. *Le Procès* est de bout en bout, secrètement, une quête de Welles par lui-même. Les films de Welles sont des enquêtes, disait quelqu'un : derrière Kane, Arkadin, Quinlan, nous étions émus par l'homme Welles. Dans *Le Procès*, Welles abandonne la confidence, ne s'expose plus lui-même, mais ses idées, son art. Voilà pourquoi son dernier film est aussi le plus formel de tous (sans doute le moins attachant, de prime abord) : il ne s'agit plus d'une œuvre, mais de son reflet cu de sa nostalgie. Ce n'est pas encore la méditation d'un Renoir ou d'un Hawks, contemplant sereinement leur œuvre antérieure, mais une sorte de palier où l'artiste fait le point. Et il faut alors se laisser conduire au-delà de la fabulation. (Peut-être même est-ce pour mieux s'éloigner de la narration que Welles *choisit* Kafka.) Cet au-delà n'est pas un message sur la condition humaine, ni non plus un réseau de mythes ou d'allégories avec *majuscules* débouchant sur un système esthético-moral comme une certaine critique se flatte d'en découvrir dans tout film où le sens dépasse le signe, rendant d'ailleurs ce sens impuissant en le nommant. Point ici de fantaisies bachelardiennes qui permettent d'explorer un quelconque univers. L'univers de Welles est d'abord un univers technique ; il le prouve ici de façon définitive, en sacrifiant d'autres qualités qui nous étaient plus chères. La séquence où Jess Hahn est fouetté rappelle, par son rythme, celle où Quinlan étrangle Grandi, dans *Touch of Evil*. Or la séquence du *Procès* est plus habile et plus froide que celle de *La Soif du Mal*. On a le sentiment que seul l'effet obtenu intéressait Welles dans *Le Procès*, et cet effet nous propose un langage sans failles qu'il doit suffire d'écouter. La technique n'a pas tué l'inspiration, elle est inspiration. Je concède que ce n'est là une beauté ni facile, ni attrayante, ni même désirable. Si les esthéticiens ont toujours considéré le fait et la joie esthétiques comme un attribut de la chose, je ne vois pas pourquoi cette chose ne serait pas l'exercice technique limité à lui-même. Et qu'on ne fasse pas semblant de confondre cette démarche avec de la virtuosité, de la roublardise ou de l'habileté. Il suffit de bien vouloir reconnaître que la technique, comme le déclarait Strawinsky, dans un entretien, c'est « tout l'homme » et que « le cœur soit aussi de la technique ».

Néanmoins, *Le Procès* se présente au spectateur comme un récit symbolique, où un homme condamné, et dépassé par les événements qui l'environnent, marche vers sa mort et la rencontre. On a voulu voir, et dans le roman et dans le film, une image de notre condition terrestre. Et en effet, il semble bien que l'aventure de Joseph K. nous soit présentée comme une espèce de résumé de notre aventure à tous. Mais en même temps, quelque chose interdit de conférer à ce récit une signification globale. Le film de Welles est construit comme une suite de petits épisodes éparpillés, qui ne font guère progresser le sens du récit, où celui-ci s'enliserait plutôt (peut-être le sens est-il déjà donné lorsque le film commence, voire avant même que le film n'existe). Au fur et à mesure que le spectateur croit y voir de plus en plus clair (retrouve une image du monde, pense à l'absurde, etc.), le véritable visage du film se voile de plus en plus. On ne peut se contenter de réduire le propos de Welles à une simple traduction de celui de Kafka, et s'il retrouve Kafka, ce n'est pas en racontant la même histoire, mais en la *racontant* négativement. Dans cette perspective, *Le Procès* devient, à la faveur d'un récit qui s'y prête, une méditation sur une *certaine forme de néant* ; et ici s'éclaire la conclusion du film (non celle du roman), donnant à voir, tout en décevant notre attente, cette inexistence pour laquelle le film existe, dénonçant ainsi toutes les illusions: le créateur de l'œuvre ne laisse aboutir celle-ci nulle part, et fait douter de sa création entière. C'est pourquoi il conclut en disant : « *My name is Orson Welles* » et cette affirmation est un doute.

Mais Welles n'a pas ouvert son œuvre à la honte ou à la peur : il se reprend aussitôt après avoir confié son désarroi, et tente de distraire (ou de se distraire ?) par toutes les séductions de son art. L'expérience intérieure, pour lui, ne sera jamais transcrite en termes de mort. Cette œuvre répugne à accueillir la mort, et les derniers plans d'*Othello*, de *Touch of Evil* ou de *The Trial*, même s'ils montrent la mort, la situent dans le courant de la vie. Il suffit d'être attentif aux déplacements des personnages du *Procès*, à la façon dont ils se croisent, s'évitent, se suivent, pour prendre la mesure de la mise en scène de Welles, mise en scène

qui est un droit à la vie. La lassitude affleure par endroits et oriente malgré tout le film vers la mort qui est le passage du temps. Mais le temps est vaincu par la « technique ». Les plus beaux moments des films de Welles, et surtout de ces deux films sublimes que sont *M. Arkadin* et *Touch of Evil,* sont ceux où la tension du récit s'évanouit, et où brutalement un cœur est mis à nu : le temps s'arrête, mais les apparences reprennent très vite leurs masques.

Dans *Le Procès,* tout se passe comme si Joseph K. était condamné par Welles et qu'en même temps, ce soit lui-même que Welles condamne ainsi. Lorsque l'avocat parle à K., avant les derniers plans où celui-ci sera dérisoirement entraîné vers la mort, un secret est prononcé, mais il demeure secret. On ne peut pas plus le forcer que pénétrer par les portes de la Loi, alors même qu'on en a le désir. Le secret demeure enfoui sous les images. Le dire, pour Welles comme pour le spectateur, serait réduire le film à rien, alors que le film revendique le rien et en fait un tout.

On peut perdre de vue ce secret, et ne voir dans cette œuvre qu'un prestigieux exercice de style à propos d'un roman célèbre et exemplaire. Le génie de Welles a « marché à vide ». Son film est laid et bête (on l'a dit, on l'a dit). Toutes ces discussions n'ont finalement rien à voir avec l'essentiel et, paraphrasant Boulez à propos de Strawinsky, je dis que Welles a, simplement, *agi.*

François WEYERGANS.

Témoignage dévastateur

LOLITA, film américain de STANLEY KUBRICK. *Scénario :* Vladimir Nabokov d'après son roman. *Images :* Oswald Morris. *Musique :* Nelson Riddle. *Direction artistique :* William Andrews. *Décors :* Andrew Low. *Interprétation :* James Mason, Shelley Winters, Peter Sellers, Sue Lyon, Marianne Stone, Diana Decker, Jerry Stovin, Gary Cockrell, Suzanne Gibbs, Roberta Shore, Eric Lane, Shirley Douglas, Roland Brand, Colin Maitland. *Production :* James B. Harris, Seven Arts, 1962. *Distribution :* M.G.M.

« *Je sens qu'il y a quelque chose que nous devons absolument faire : défendre l'intelligence au cœur du réel. Et non pas adhérer à la paresse mentale et au conformisme de la plupart* », répondait Antonioni lors d'une enquête sur le néo-réalisme parue dans *Bianco e Nero* de septembre 1958. Etiquette ou pas étiquette, néo-réalisme ou non, à juger des réactions de la plupart de mes confrères face à Lolita selon pareil critère, on peut dire que leur paresse mentale et leur conformisme sont insondables. Aucun d'entre eux, je le suppose, n'aura songé à donner au moins une seconde chance au film de Kubrick, à le revoir pour vérifier si par hasard il ne s'est pas trompé, comme le demandait justement Claude Chabrol dans son récent entretien des CAHIERS. Il faut défendre farouchement *Lolita* qui est un des films les plus mordants, les plus sarcastiques présentés sous l'enseigne du vieux lion de la M.G.M.

Nous avions enfermé Kubrick dans une formule : le progressiste qui veut témoigner pour l'humanité, mais dont la mise en scène reste toujours extérieure aux sujets qu'il traite. *Les Sentiers de la gloire* vérifiaient l'aphorisme chabrolien qu'un grand sujet ne fait pas nécessairement un grand film. *Spartacus* nous avait édifiés assez laborieusement. Qu'est-il arrivé à Stanley Kubrick que soudain, tous complexes mis au clou, il ne nous casse plus les pieds avec sa technique genre IDHEC, il se mette à diriger ses acteurs dans un style parodique, mais une parodie menée jusqu'à son terme, c'est-à-dire la tragédie, que, méprisant le réalisme appliqué, trop facile, il fasse surgir la vérité de son sujet de l'intérieur, accentuant la méchanceté, la folie, le délire?

Les critiques les plus stupides, les plus superficielles, accablantes pour leurs auteurs, dénigrent le film au nom du roman. On a « trahi », une fois de plus. « Lolita », que je sache, n'est pas un chef-d'œuvre de la littérature universelle, mais un pastiche concocté par un universitaire européen fixé aux Etats-Unis, livré en pâture aux innombrables Lolita, ou du moins à leurs sœurs aînées, qui pullulent sur les campus des collèges et universités américaines. Le gag, dans le livre, est d'avoir choisi une Lolita de douze ans, rigoureusement invraisemblable dans la réalité, défendable à cause du ton swiftien que le romancier a donné à son récit. L'aspect canularesque du roman, par ailleurs si distingué, est aussi sa limitation : Vladimir Nabokov n'avait pas traité son sujet, simplement tenu une gageure provocante pour l'intellect. Le film, écrit, rappelons-le, par Nabokov lui-même, donne quinze ans à Lolita, développe les scènes d'ambiance, par exemple le bal universitaire où Humbert-Humbert (James Mason) est poursuivi par les dames sur le retour, alors qu'il n'a déjà d'yeux que pour sa nymphette, la *représentation scolaire* où sa jalousie éclate devant le succès de Lolita (Sue Lyon), la dispute pathétique dans le couloir de l'hôpital dont Lolita vient de s'échapper.

Tout l'effort de la mise en scène de Stanley Kubrick tend à concrétiser, essentiellement à travers la direction d'acteurs, la vanité d'un monde qui a choisi de se réclamer d'une morale que la réalité dément. Charlotte Haze (Shelley Winters), mère de Lolita, est la plus étonnante caricature que nous ait offerte l'écran de cette *Mom* américaine cultivée, moderne, libre de mœurs, mais terriblement soucieuse de son quant à soi. On cite à tort et à travers peintres, romanciers, philosophes comme d'autres parlent football, et voitures de course, mais sans la compétence de ces derniers. Il s'agit de présenter une façade. Une société bourgeoise se met littéralement en scène, du soir au matin, pour se convaincre de sa qualité particulière. Que, pris dans cet engrenage, un homme puisse véritablement souffrir, que sa sincérité, son infatuation d'une gamine de quinze ans, puisse le mener à sa perte, c'est là où le fim dépasse la simple parodie pour déboucher sur la tragédie.

Mason reprend son personnage de *Bigger than Life :* à l'heure H, il envoie au diable toute respectabilité pour ne suivre que sa seule vision. Sue Lyon est simplement excellente, vulgaire comme ne peut l'être qu'une *teen-ager* de Los Angeles qui rêve d'être starlett et a siroté d'innombrables sodas sur Hollywood Boulevard ou Vine Street. Seul Peter Sellers, dans le rôle à transformations de Clare Quilty, ne réussit pas entièrement son tour de passe-passe : le rythme se brise, le réalisme de l'image va contre l'humour de l'interprète, sauf dans l'étonnante scène d'ouverture.

Comment Stanley Kubrick a-t-il réussi *Lolita ?* D'abord en choisissant les interprètes les plus justes, capables d'aller jusqu'au bout de leur personnage, de le doter d'un humour amer qui soudain renverse toutes les valeurs. Nous ne croyons pas avoir vu la famille américaine type, le professeur d'université type, mais des fantoches stylisés dès le départ, capables de déboucher à chaque geste, intonation, regard, sur la réalité intérieure des vrais personnages. Kubrick se fie entièrement à ses comédiens et leur demande en un sens de donner le pire d'eux-mêmes. Entre la ligne dramatique très précise, semble-t-il, du scénario de Nabokov, et la mise en scène très filée, toujours allusive, de Kubrick, l'acteur exécute ses thèmes et variations dans la plus totale liberté. Ce qui suppose, par des moyens que j'ignore, une intelligence extraordinaire du sujet, une façon d'entrer toujours plus avant *dans* le personnage. Si l'on imaginait qu'un acteur puisse jouer bressonien de son propre chef, *Lolita* serait le premier film où le phénomène se produisît. Avec le résultat que, pour la première fois à l'écran, nous obtenons le plus parfait équivalent de cette fameuse distanciation, brechtienne ou pas, qui suppose la complicité de base d'un film et d'une salle. Si vous voulez bien ouvrir les yeux et les oreilles, *Lolita* constitue le témoignage le plus « dévastateur », comme on dirait en anglais, d'une Amérique universitaire, snob, engoncée dans ses théories, son snobisme, une culture d'emprunt, qui bafoue la réalité humaine.

On sera surpris que le film, visiblement, ait été tourné en Angleterre, avec des extérieurs de ruelles trop *british*, un climat plus guindé que nature, que n'arrivent pas à corriger les inserts d'autoroutes américaines. J'attribuerai le succès du film à cette dis-



James Mason et Sue Lyon, dans *Lolita,* de Stanley Kubrick.

tance supplémentaire du metteur en scène par rapport à son sujet. L'herbe ainsi coupée sous les pieds, Kubrick doit tout miser sur la seule vérité du script et des personnages. Cette sophistication dont il se réclamait, cette admiration pour Max Ophuls qu'il a si souvent manifestée, trouvent enfin, leur justification : l'auteur des *Sentiers de la gloire* et de *Spartacus* n'atteint au réalisme que dans un climat de serre chaude, par l'artifice systématiquement cultivé, ici à lui offert comme sur un plateau. Et son imagination se met à fonctionner dans cette direction pour lui idéale, créer toujours plus de distance, donc de mise en question de ses personnages. Tout peut tout le temps casser, tout ne tient qu'à un fil, chacun marche sur la corde raide. Plastiquement, ce perpétuel déséquilibre a son aboutissement physique dans la scène du lit-cage autour duquel Mason et un garçon d'hôtel font les clowns pendant un quart d'heure, avant qu'il ne s'effondre, Lolita poursuivant son sommeil du juste.

Etrange, curieux, Stanley Kubrick, dont la morgue, le mépris évident de ses semblables, s'affirment enfin en termes de mise en scène, pour notre plus grande joie. La seule facilité qui guetterait aujourd'hui pareil dandy serait un excès d'intelligence. Ce n'est pas si fréquent de nos jours.

Louis MARCORELLES.

Le vraisemblable mensonge

LE DOULOS, film français de JEAN-PIERRE MELVILLE. *Scénario :* Jean-Pierre Melville, d'après le roman de Pierre Lesou. *Images :* Nicolas Hayer. *Décors :* Daniel Guéret. *Musique :* Paul Misraki. *Interprétation :* Jean-Paul Belmondo, Serge Reggiani, Jean Desailly, Fabienne Dali, Michel Piccoli, Monique Hennesy, René Lefèvre, Carl Studer, Jacques de Léon, Aimé de March, Christian Lude. *Production :* Carlo Ponti, Georges de Beauregard, 1962. *Distribution :* Lux C.C.F.

Le seul problème sérieux de l'art, c'est le mensonge.

Qui ne s'est pas, au moins une fois dans son œuvre, posé ce problème et n'a point cherché à le résoudre selon sa sensibilité propre, en empruntant des chemins par lui seul tracés (dussent-ils être autant d'impasses), qui a préféré esquiver cette minute où le *mensonge* des apparences est clairement entrevu, et dénoncé, celui-là, s'il existe, est un tricheur sans conscience, indigne du nom de créateur. A plus forte raison, il me semble, lorsqu'il pratique le métier de cinéaste. A cette réflexion fondamentale, je crois bien en effet ne connaître, dans notre art, d'ouvrier si humble, si discrédité, pour peu qu'il soit à la recherche d'une ligne ascendante et pure l'entraînant, à chaque degré un peu plus, vers la maturité, ou vers la mort, par conséquent auteur de films, qui n'y ait accédé.

Mourir, ou mentir : dans cette alternative simple, et décisive, Jean-Pierre Melville, sitôt achevé le générique du *Doulos*, nous installe expressément. Ce cinéaste, dont nous commençons à bien connaître, à présent, le visage ambigu de jeune homme honorable, et l'art qu'il possède en propre de creuser quand ça lui chante différents terriers, de jeter négligemment sa gourme, de s'amuser de vivre, de se donner la comédie, ce cinéaste en est donc arrivé au point crucial où tous ceux que nous admirons sont venus. Ses films antérieurs, en effet, nous proposant successivement une poétisation de la résistance (*Le Silence*), un romantisme exacerbé des troubles sensuels (*Les Enfants*), un hommage à la grande truanderie des années folles (*Bob*), une flânerie américaine de globe-trotter sans complexes (*Deux hommes*) ou enfin, de subtiles variations sur les thèmes de la foi et de la tentation (*Léon Morin*), conservaient tous une part de jeu, de gratuité sans malice, d'insolence juvénile — qui faisait d'ailleurs le principal charme de son œuvre. Dans le dernier film cité, toutefois, la mécanique commençait à grincer, s'amorçait vers la fin un désarroi profond ne devant rien ou presque à l'art de la *composition*, cet art que Melville possède au plus haut point et dont le double sens nous ramène tout droit à l'idée initiale : en bref, les limites d'une certaine forme de divertissement apparaissaient, faisant place à de nouveaux critères de vie. Mentir encore, en toute bonne foi (si l'on peut dire), devenait impossible. Ou alors, cela signifiait s'enfermer dans un personnage de convention, faire preuve de lâche *complaisance* envers soi-même. Ce qui est bien la pire des compromissions, je crois, selon Melville.

D'où *Le Doulos*, méditation morale de plus grande portée qu'on pourrait croire à première vue, expression d'une certaine difficulté d'être, par un homme qui sait que la jeunesse (et ses séquelles) s'en vont. Le doulos, avant d'être l'homme au chapeau ou l'indicateur de police, c'est aussi bien celui qui souffre, l'artiste devant son œuvre, et qui sait qu'un coup de dés plus jamais ne changera la face du monde ; *qu'il faut, décidément, mentir, ou bien mourir* ; et surtout, oser contempler ce dilemme de face, sans biaiser. *Le Doulos :* réflexion amère sur le mensonge, et sur l'immense duperie que se jouent entre eux certains personnages privilégiés de la comédie humaine, flics et truands, gendarmes et voleurs, fripons et dupes. Tous mentent, trichent, « flambent » ou s'y efforcent dérisoirement, qui ne le peuvent plus. L'important, le difficile est de bien mentir jusqu'au bout, puis quand sera venue l'heure, de bien mourir. Mentir dans l'ambiance froide, stylisée, un peu blême, de la vie de tous les jours, avec au loin le fracas de la circulation urbaine. Mourir dans un décor de paravents, de Chine et de pluie battante. Entre les deux la rêverie, je veux dire le film, résolution possible du conflit.



Serge Reggiani, dans *Le Doulos,* de Jean-Pierre Melville.

Nous sommes, on le voit, assez loin de Montmartre et d'un roman — d'ailleurs très bon — de série noire. Melville, d'emblée, a pris ses distances (notez le *zoom* partant du Sacré-Cœur, entre chien et loup). Le pittoresque ne l'intéresse plus, l'anecdote à peine. C'est l'homme, vieilli mais avec sa noblesse toujours intacte, qui le tracasse. Le mensonge est du reste une chose trop grave pour en parler en laissant sa voix se perdre dans le décor. Le seul décor convenable, ce sera donc cette nudité, ces violents contrastes de lumière style « faire-part de deuil » fignolés par le grand Nicolas Hayer, ou ce surprenant mobilier exotique de la séquence finale : non pas un décor à la Bresson, ni à la Fritz Lang (*Le Doulos* est un peu l'anti-Fritz Lang, comme *Léon Morin* était l'anti-Bresson), mais plutôt à la Hawks, le Hawks de *Scarface* ou du *Big Sleep.* Des lumières crues tombant de plein fouet, comme pour un interrogatoire, sur ces visages de menteurs formant l'une des plus étonnantes galeries que le film criminel nous ait proposées depuis longtemps : menteurs ratés (Faugel) ou réussis (Silien), menteurs massifs (Kern) ou pathétiques comme des médecins ivres de western (Christian Lude), menteurs sardoniques (Clain) ou à l'allure de drogués (les hommes de main de la Criminelle, si semblables à ceux de Nuttheccio), etc. Tout cela présenté sans fioriture, avec la netteté tranchante du rasoir. Melville *burine* de plus en plus son univers et ses personnages, en s'interdisant désormais la moindre digression, le moindre épanchement : une manière d'humanisme glacé. Ce n'est pas son moindre mérite, lui qui adorait (par goût personnel) les chemins de traverse, que de progresser maintenant dans la seule et ingrate voie de l'efficacité, à l'imitation d'un cinéma qu'il aime et que d'ailleurs je crois qu'il surclasse à bien des égards. Il sait, en tout cas, de

science profonde, que la seule vraie manière d'aller au cœur des choses, c'est de gommer l'accessoire pour ne retenir que l'essentiel. D'éliminer aussi tout ce qui pourrait faire se relâcher l'attention du spectateur. De bien cacher ses fétiches, s'il en reste : cherchez par exemple la croix de Lorraine, ou celle de Léon Morin, elles y sont toutes deux, mais presque invisibles. De n'utiliser, en fin de compte, que des moyens qui sonnent vrai, laissant les traits de coquetterie personnelle au vestiaire. Ne voyez là nul paradoxe : pour peindre le mensonge, et celui-ci tout particulièrement, il faut les couleurs de la vérité. (Réciproquement, l'on ne se confie jamais tant soi-même qu'en effaçant toute trace d'autobiographie. Cela n'est pas nouveau.) Il faut aussi un dialogue simple, où chacun puisse se reconnaître — et non l'argot du *Rififi*. Par exemple :

« *Gilbert Varnove était mon ami. C'est lui qui m'a hébergé à ma sortie de prison.* »

Et tout de suite après (c'est l'assassin qui parle) :

« *Je ne l'ai pas tué.* »

Un dialogue hurlant de vérité. Précisément parce qu'il est placé dans la bouche de menteurs. Car si l'auteur de films est en droit de jouer sur la duplicité, les faux-fuyants, les fourberies, au niveau de sa création, ce qui importe c'est qu'au niveau de la diffusion il sollicite sans truquage *l'émotion du* spectateur. C'est la méthode de Melville, sur le modèle américain : tout à l'inverse, soit dit en passant, d'une tradition bien établie d'un certain cinéma français (ancien et nouveau). Méthode qui témoigne simplement d'une foi inébranlable en les possibilités de son art.

Encore un mot des personnages, si remarquablement typés qu'on a regret de les quitter si vite. Aucun, notons-le, ne donne lieu à une performance d'acteur, comme il était à craindre. L'inspecteur Clain (Desailly) est le menteur froid, agressif en douceur, l'ordure nette et lisse, irréprochable. Nuttheccio (Michel Piccoli) est admirable dans la mesure où il ment jusqu'à sa dernière minute de vie, jusqu'au moment précis où il voit la balle sortir du canon d'un petit colt braqué sur lui par Silien (l'espace d'une seconde à peine, la peur s'est inscrite sur son visage). Son assassin (Belmondo) ment imperturbablement et avec un tel génie que le spectateur risque bien, ici, d'être dupe (qu'il fasse donc *très* attention). Faugel, enfin (Reggiani), ment par habitude, comme il respire — mais son souffle est court. Tous sont condamnés à mentir selon leur technique propre, parce que c'est la règle, et qu'il n'y a rien d'autre à faire dans le parfait engrenage où ils ont mis le doigt (et qui est le film). Tous mentent, donc jouent leur rôle, au niveau exact que leur a prescrit Melville. C'est-à-dire *à hauteur d'homme*.

Et l'amitié, objectera-t-on? L'amitié, que l'on pourra appeler, d'un autre nom, complicité de l'auteur et de ses acteurs, est chose encombrante mais nullement exclue de cette jungle, le film, ou le « milieu ». Il arrive qu'elle rapproche les tempéraments les plus dissemblables, les destins les plus contradictoires. Elle est presque, par définition, génératrice de conflit. Vos deux meilleurs amis s'entretuent : qu'allez-vous faire, la chose une fois consommée? Ce thème, et ses prolongements, chers à Melville, comme ils le furent à quelques-uns de ses maîtres (Hawks, Becker), je ne suis pas certain toutefois que dans *L'aîné des Ferchaux* nous les retrouvions tels quels. *Le Doulos* en est — peut-être — le chant du cygne. Peu à peu, l'on dirait que Melville tend à leur substituer une autre vertu capitale qui est *l'estime. Celle-ci du moins ne brouille* pas les pistes, s'affirme selon un processus plus discret, plus immédiat, moins sujet aux regrets superflus. L'estime ne fait pas trembler les mains — des héros ni du metteur en scène. Ce qui explique que le final de *Bob* ait pu paraître, à la réflexion, légèrement décevant, alors que celui, similaire en apparence, du *Doulos*, quand Belmondo se penche, n'ayant rien compris, sur Reggiani, puis se relève, va se recoiffer, et mourir, celui-ci est quasiment sublime.

Criant de vérité, disais-je. Oui. Ces méandres psychologiques, cette ambiguïté permanente de comportement, qui confère aux héros de ce film une réalité si saisissante, ce dédain des petites roueries habituelles et cette façon qu'ils ont de ne jamais se dévoiler tout à fait, nous laissant libre de les juger à notre guise, ce réalisme supérieur qui gouverne leur moindre attitude, ce compte rendu minu-



Jean-Paul Belmondo, dans *Le Doulos.*

tieux d'une *chasse au bonheur* (tel est, résumé au plus bref, le sujet profond du *Doulos),* tout cela ne serait rien, sans doute, si une extraordinaire précision artisanale, un amour du style poussé — comme dirait l'autre — jusqu'à la manie, une rigueur dans la description des plus petits gestes, provoquant chez le spectateur attentif une sorte de jubilation, ne venaient rehausser ce qu'il pourrait y avoir d'un peu lassant dans l'exposé du thème. Comment on gifle une fille (menteuse en bas noir, trop jolie pour être honnête) et comment on la bâillonne près d'un radiateur ; comment on manie un colt, cette arme de race aux courbures Louis XV, et comment l'on décroche un téléphone, posément, sans hâte ; les mille et une manières de gravir un escalier et de fixer son chapeau sur la tête ; comment enfin, passé un certain âge, le mensonge ne paie plus, et comment ceux qui s'y obstinent courent à leur perte, seules comptant alors la beauté et la vérité *physiques* de leur agonie : voilà ce que nous offre, parvenu au point extrême d'une évolution à partir duquel il faudra bien se résoudre à reconnaître en lui un authentique héritier du classicisme, Jean-Pierre Melville. Si donc le mensonge dont il nous entretient dans ce *Doulos* est assurément le problème majeur que doit se poser l'auteur de films à un moment donné de sa carrière, nul doute que la vérité à laquelle il sacrifie dans sa peinture soit d'importance primordiale elle aussi, d'après le dogme même de cette philosophie virile dont je serais tenté de dire, paraphrasant Pascal, qu'elle est la seule qui vaille une heure (et demie) de peine.

Claude BEYLIE.

Néo-néo-réalisme

BANDITI A ORGOSOLO (BANDITS A ORGOSOLO), film italien de VITTORIO DE SETA. *Scénario :* Vera Gherarducci et Vittorio De Seta. *Images :* Vittorio De Seta. *Musique :* Valentino Bucchi. *Interprétation :* Michele Cossu, Michele Cucu, Vittorina Pisano. *Production :* Titanus, 1961. *Distribution :* La Pagode.

Que le cinéma américain ait, dans son ensemble, gagné la partie qu'il lui était historiquement donné de gagner (et pas seulement auprès des critiques), nul, plus que nous, ne songerait à s'en réjouir. Que certain travaux restent encore à faire dans ce domaine, nous ne le nierons point : par exemple la juste évaluation de l'œuvre du grand Mankiewicz, ou l'éloge des qualités souvent méconnues de cinéastes laissés injustement dans l'ombre, les Allan Dwan, Jacques Tourneur, Douglas Sirk, etc.

Il n'en reste pas moins qu'une réflexion esthétique actuellement axée sur le seul cinéma américain risquerait de déboucher sur un nouvel académisme ; aimer Preminger ou Fuller, c'est bien, n'aimer qu'eux, ou tout au moins le cinéma qu'ils représentent conduirait à une impasse dont beaucoup déjà, sont prisonniers : la question n'est pas de remplacer une tradition de la qualité par une autre, même prestigieuse, mais de faire en sorte que le cinéma se féconde de ses contradictions, de ses directions différentes, et ne s'enlise pas dans un confort de caste où il se dévitaliserait.

Or, de même qu'il y a quelques années, les postulats de la jeune critique reposaient en partie sur la confrontation des qualités convergentes (mais oui) des jeunes Américains et du néo-réalisme (parenté de Ray et de Rossellini, par exemple), de même nous faut-il aujourd'hui établir de nouveaux rapports, avec la volonté (il n'est pas l'heure de dire si elle aboutira, ni où) de prévoir, à partir d'apports récents, une évolution probable. ou souhaitée, du cinéma moderne.

Ces apports, quels sont-ils ? Si l'on veut bien me concéder une réponse toute subjective, je n'hésiterai pas à affirmer que les jalons à partir desquels peut s'élaborer notre réflexion seraient l'œuvre, ouverte entre toutes, de Jean Rouch d'une part, les aboutissements ultimes des deux grands, toujours à l'avant-garde, que sont Renoir et Rossellini d'autre part (et surtout dans *Le Testament du Dr Cordelier* et *Viva l'Italia*). Enfin, ces deux jeunes cinémas dont on persiste à faire ici et là, des frères ennemis, mais qui m'apparaissent rigoureusement et exemplairement complémentaires : je veux dire le jeune cinéma français et le jeune cinéma italien.

Complémentarité qui provient d'une attitude différente, de la part de leurs auteurs, à l'égard de la notion de réalisme. Il va de soi que tout bon film, quel que soit son point de départ, rencontre sur son chemin, et le réalisme, et le fantastique (entendons par là le sens du *mystère* inhérent à toutes choses regardées sous un certain angle), car il est de l'essence même du cinéma de provoquer cette synthèse que les autres arts, par nature, ne pouvaient qu'espérer sans la mener à bien. Mais il est cependant de fait que les jeunes cinéastes français, s'ils dénotèrent souvent une sensibilité au réel et même au quotidien, somme toute assez inédite, n'en arrivèrent pas moins, dans leurs meilleures créations, et comme une preuve de leurs titres d'*auteurs*, à ce qu'on pourrait appeler des mythologies personnelles. Godard est l'ultime consécration d'une mythologie *romantique* et profondément *individualiste*. Truffaut, après ses deux œuvres-confession, est séduit par une mythologie essentiellement *poétique* (ainsi Demy, compte tenu de ses qualités particulières) : mise à profit de l'onirisme de la Série Noire avec *Tirez sur le pianiste*, tentation des prestiges *passés* avec *Jules et Jim* ou *futurs* avec Bradbury. Quant à la précision de Rivette, elle lui sert à créer, dans *Paris nous appartient*, une mythologie *abstraite*. Rohmer, malgré le goût maniaque de l'événement en ses plus dérisoires manifestations, nous invite à pénétrer le sens d'une parabole d'ordre *moral*. Sans parler des passionnants prismes déformants de



Michel Cossu et Michele Cuccu, dans *Bandits à Orgosolo*, de Vittorio De Seta.

Chabrol, dont il nous donne la clef dans *Ophelia*...

C'est donc lorsque nos auteurs paraissent le plus réalistes que le réalisme, en définitive, leur échappe le plus, et l'on aurait tort de prendre comme une critique envers la N.V. ce que je considère comme son aspect le plus original. Après tout, le réalisme *intérieur* dont ces œuvres témoignent est-il au moins aussi important que l'autre. (Et puis, il ne s'agit que d'œuvres encore trop proches de leur genèse et dont le développement ultérieur nous surprendra certainement.)

Les meilleurs parmi les jeunes Italiens, par contre, peut-être parce qu'au fond plus scénaristes (héritage de Zavattini sans doute), intègrent davantage leurs visions personnelles à l'intérieur de cadres réalistes objectifs, que ce réalisme soit historique (Francesco Rosi dans *Salvatore Giuliano*), poétique (Valerio Zurlini dans *Cronaca familiare*), ou documentaire : De Seta dans ce *Banditi a Orgosolo* auquel nous parvenons après une digression qui pourra paraître bien longue. Si l'on considère comme imprécis les termes de réalisme ou d'objectivité, ajoutons que la caractéristique principale des jeunes transalpins par rapport aux jeunes cisalpins est d'être *didactiques*. Comment ce didactisme se manifeste-t-il dans *Banditi a Orgosolo* et quelle est sa nature ?

La première intuition de De Seta fut de savoir que la localisation géographique la plus particulière (les monts du centre de la Sardaigne) ne saurait nuire au caractère universel et exemplaire de son film : la beauté d'une pierre est la beauté de toutes les pierres, de même que la nécessité d'une prise de conscience sociale celle de toutes les prises de conscience ; et que l'austérité, loin de limiter son propos, l'accroîtrait. Ainsi l'appareil formel (un homme, un enfant, des mou-

tons, la montagne) et narratif (un berger impliqué malgré lui dans une affaire de meurtre est contraint à fuir et à devenir ce qu'on l'accuse d'être) utilisés sont-ils réduits à leur plus simple expression : De Seta peut alors faire coïncider la généralité de son idée avec la particularité de son argument.

Certes, le film est relié à une tradition cinématographique profondément italienne, sur la spécificité de laquelle il n'est pas utile de s'étendre. Reste à voir comment il la dépasse en la réalisant pleinement. En effet, se retrouvent réunies en *Banditi a Orgosolo* les préoccupations qui dictèrent en partie d'une part *La terra trema* à Visconti, d'autre part *Voleurs de bicyclette* à De Sica. Or, ces deux œuvres n'évitèrent pas les pièges que la personnalité de leurs auteurs favorisait : Visconti se laissa séduire par la théâtralité du réel et, magnifiant le document par la somptuosité de la composition du plan et du cadrage, ne résista pas aux tentations d'un opéra social, tandis que De Sica, fidèle à sa nature démagogique (sincère ou non, là n'est pas le problème), sombrait dans le paternalisme douceâtre et pleurnichard qui le caractérise. La volonté de dévoiler chez leurs personnages une prise de conscience de faits sociaux inacceptables, puis d'établir le transfert de cette prise de conscience du personnage filmé au spectateur se trouvait ainsi compromise par leurs formalismes plastique ou moral. Si le documentaire — l'idée néo-réaliste du document, spectacle de la quotidienneté offerte aux sens et à la réflexion — peut solliciter l'incantation du réel et la transmutation de la banalité en fait lyrique, encore faut-il que ce lyrisme naisse d'une métamorphose secrète et imperceptible du regard, et ne préexiste pas à celui-ci. Le lyrisme (le sens de la beauté immédiate du réel, si l'on veut) doit donc être inséparable de l'*analyse*. Or, le film de De Seta est analytique au niveau de son déroulement sensible (la totalité du réel n'étant pas saisie d'emblée, mais se dévoilant par la succession de ses parties, ce qu'accuse un montage particulièrement efficace, et commandé par la logique même des personnages, au contraire de Flaherty — soumis, donc, à l'action, et ne la tyrannisant pas au niveau de sa signification —) ; et synthétique en un second degré, celui de l'apport demandé au spectateur qui doit lui-même juger une cause dont il possède toutes les données, qui doit donc abandonner sa passivité pour effectuer l'ultime opération qui fait vivre le film de sa vie la plus complète. Il faut remonter à *La Mère* de Donskoï pour retrouver exprimé avec cette clarté, et dans son mouvement dialectique, le thème chéri des cinéastes de gauche.

J'admets volontiers que cela ne saurait suffire à nous garantir de la beauté de l'œuvre, mais il est d'ores et déjà utile de préciser, avant de poursuivre, que du moins le propos initial est réalisé. Mais c'est par le passage accompli du didactisme originel (réalisme critique) à sa sublimation esthétique (réalisme poétique) que De Seta nous intéresse : bref comment sa mise en scène, véhicule de l'Idée, se prolonge en une forme sensible.

Le sentiment de l'injustice, dans *Banditi a Orgosolo*, naît de l'impossibilité, posée par une force quasi abstraite, à ce que les bergers puissent, malgré l'ingratitude de la nature qu'ils habitent, trouver une paix intérieure dont le rayonnement suffirait à restituer à cette nature une sérénité virgilienne : lorsque l'enfant s'endort sous l'haleine des moutons, l'harmonie du plan *prouve* la puissance de cette paix. L'ombre des carabiniers sur son visage, au plan suivant, suffit à la détruire, intruse, impudique, révoltante, parce que troublant un ordre naturel à l'instant de sa plénitude.

Si De Seta est un cinéaste, c'est par l'équilibre qu'il a su ménager entre l'art du récit et le sens du regard : la narration ne nuit jamais à la fluidité de la contemplation, la contemplation n'entrave pas la rigueur de l'action.

La contemplation y est d'abord une sensibilité extrême aux objets comme aux êtres, à leur poids physique, que l'ascèse du décor permet de saisir dans leur splendide simplicité. Le film devient alors un poème lucide empreint de générosité contenue, et qui nous invite à l'intimité des visages immobilisés par l'attente ou perlés de sueur après la course, aux attitudes familières au moment du sommeil, au cheminement des chiens qui dérangent les fougères ; un poème qui nous dévoile la beauté d'une souche d'arbre, celle des maigres buissons espacés du maquis, de la matité du ciel, du tremblement des flammes, du grossier velours des vestes, et surtout de l'obsé-



Michele Cuccu et Michele Cossu, dans *Bandits à Orgosolo.*

dante présence de la pierre, aveuglante de soleil ou obscurcie par la tombée de la nuit.

Voilà bien un cinéma de la connaissance totale, où l'amour des êtres rejoint l'intuition des choses. On comprend dès lors que soit vain le recours à la sentimentalité qui s'épanche, à l'emphase. Le seul fait de montrer se pare de sa dignité originelle. Le regard de De Seta tire sa force de ce que, assez distancié pour éviter l'affectivité raccrocheuse pouvant nuire au caractère clinique de son analyse, il ne sombre cependant pas dans la froideur d'une quelconque psychologie en troisième personne qui poserait en objet ce qui ne peut l'être.

Je peux donc, pour conclure, revenir à mon point de départ en réaffirmant que le cinéma a tout à gagner au contact et à l'approfondissement de ce retour aux sources. Si le néo-réalisme n'est pas (comme ne le sont, en littérature, ni le romantisme ni le surréalisme) une *école,* malgré l'extrémisme doctrinal de Zavattini, mais une tendance, une force toujours vive du cinéma, il nous est aussi nécessaire aujourd'hui, ne serait-ce que comme excitant, qu'au temps de son triomphe officiel. Les jeunes cinéastes italiens qui en ont tiré des leçons, si classique que puisse être leur écriture, continuent à innover. Est-il utile de préciser que *Banditi a Orgosolo* étant une véritable œuvre d'auteur, par des moyens assez différents de ceux qu'emploient les nouveaux metteurs en scène français, c'est cela que nous appelions la complémentarité des deux cinémas. Leur sera-t-il possible de consolider leurs points communs, d'unifier leurs divergences, de cette synthèse peut-être naîtra la prochaine vague.

Jean-André FIESCHI.

La présence et l'absence

LE PETIT SOLDAT, film français de Jean-Luc Godard. *Scénario :* Jean-Luc Godard. *Images :* Raoul Coutard, *Musique :* Maurice Le Roux. *Interprétation :* Michel Suber, Anna Karina, Henri-Jacques, Huet, Paul Beauvais, Laszlo Szabo. *Production :* Georges de Beauregard S.N.C., 1960. *Distribution :* S.N.C.—Impéria.

Le Petit Soldat, outre une intense excitation et un égal enrichissement de la sensibilité comme de l'esprit, ne nous apporte rien de moins qu'une nouvelle définition de la mise en scène: *un nouvel ordre du cinéma.* C'est ce que je vais tenter de démontrer ici, alors que le film nous le montre tout naturellement de lui-même, quand nous voulons, tout *aussi naturellement,* le *mieux* voir.

Certes, même à qui sait voir, et veut bien se donner la peine d'aller chercher en lui-même les *questions* aux réponses que proposent tantôt le film, tantôt la vie, *Le Petit Soldat* paraît film extrême. En cela qu'il semble fait de contraires et de bribes, qu'il semble s'organiser plus au fil des hasards qu'à la logique d'une structure, on peut le croire d'abord à la limite du possible, alors qu'il nous pousse en fait à la limite du pensable. Ce qui déconcerte, le piège que tend sans cesse le film, c'est cette continuelle inversion des rapports, cet échange et cette union qu'il réalise entre des *contraires qu'on* pense trop vite inconciliables. Ici en effet, le dénuement naît de l'abondance des richesses, et la rigueur de leur désordre ; l'unité s'assure dans la diversité, la continuité dans la fragmentation, et la polyphonie dans la monotonie ; *ici, loin que le cinéma soit un* miroire de la vie ou la vie une preuve de la vérité et de la valeur du cinéma, c'est le cinéma qui prouve la vérité de la vie ; enfin le film est un perpétuel retour en lui-même et contre lui, et tant d'apparences contradictoires tout à la fois arment aisément la plus facile critique, et mènent en fait la pensée jusqu'au bout d'elle-même.

Je veux dire que, quand la pensée du spectateur se *contente de rejeter* en bloc toutes ces oppositions, ces inversions de valeurs, de termes et de notions, bref, ce cinéma « à l'envers », c'est qu'elle s'avoue alors dépassée malgré elle, et forcée enfin à reconnaître qu'elle ne peut concevoir en même *temps une chose et son contraire,* par exemple l'ordre et tout à la fois le désordre, le clair et le confus, l'art et la politique, l'intérieur et l'extérieur. Toutes choses que le film unit inlassablement, et que le spectateur distingue et oppose entre elles tout aussi inlassablement. Voilà la limite du pensable dont je parlais, et on voit aussitôt une dimension nouvelle du *Petit Soldat :* pour une fois (la première fois sans doute au cinéma) la mise en scène, au lieu de faire le film d'accord avec une pensée, fait le film contre toute possibilité de *pensée* (voire de film).

Autrement dit, il semble que, en un premier temps, la mise en scène s'ingénie, en faisant un film qui fonde ainsi tous les contraires, à tendre un piège à la pensée du spectateur.

Piège de la polémique. — J'aime à penser que la mise en scène puisse dire au spectateur : « La où vous ne voyez que confusion et désordre contradictoire, là où vous opposez la vie et le cinéma, là où, très sûr de vous, vous distinguez définitivement entre un spectacle et un film engagé, là, où, encore, vous isolez arbitrairement le dialogue de l'image, ou la pensée de l'action, ou *le vrai de l'erreur ;* c'est là que je vous révèle à vous-même comme incapable de saisir et de penser toutes ces parties à la fois, comme impuissant à unir, à mêler, à embrasser toutes les contradictions dans un même élan, bref à construire, à créer... ».

Prenons un *seul exemple. Pour Le Petit Soldat,* en effet, tout se passe comme si la mise en scène parvenait, par ce ricochet dialectique, à associer le spectateur et son contexte à la confusion qui entoure précisément le héros lui-même, et contre laquelle il *lutte tout au long du film.* Autrement dit, si, dans le film, Bruno Forestier doit, pour se trouver lui-même, tenter d'échapper sans cesse aux solutions toutes faites et aux contraintes de ses « amis » comme de ses « ennemis », aux partis opposés, aux contradictions qui sont autour de lui et en lui, il



Michel Subor et Anna Karina, dans *Le Petit Soldat*, de Jean-Luc Godard.

aurait, « dans la vie », à se défendre également contre le manichéisme intolérant de beaucoup de spectateurs. Il retrouverait autour de lui cette confusion et ce divorce universel que le film montre et dont il cherche à se libérer. Si bien que le film n'est autre que la vie, et le cinéma, à coup sûr pour Godard, une prise sur la vérité de la vie. Si bien encore que le petit soldat semble seul à mener un combat personnel, celui du film, contre les divisions, tandis que les spectateurs, en ne se définissant que vis-à-vis d'un parti, d'un point de vue ou d'une politique, se mettent eux-mêmes au rang des terroristes du film... Suprême ironie de la mise en scène, que de prendre, à son tour, le juge à son verdict...

Et convenez dès à présent qu'une mise en scène capable d'isoler un personnage de lui-même et de l'opposer aux autres personnages, de telle façon qu'il se trouve du même coup isolé des spectateurs et opposé à eux, possède toute la force et l'efficacité qu'on doit demander au meilleur cinéma. Ainsi, les spectateurs qui se félicitent d'avoir pris parti tout à la fois sur le film et sur la politique, alors que le petit soldat est incapable, lui, de prendre un autre parti que celui de vivre toujours, se trouvent enferrés à leur propre parti pris, et coupés, en même temps, du cinéma comme de la vie. A vouloir trancher sans réserve, et à se choisir tout d'un bloc d'un côté ou de l'autre, on se retranche en fait de la vie et de l'art, qui sont, au même titre, union des deux côtés, fusion des différences et résolution des contraires. D'ailleurs, de même que la beauté et que la vie, *Le Petit Soldat*

se prouve par lui-même : Pour Godard, comme pour Forestier, comme pour la mise en scène qui est le rapport des deux, il s'agit, en quelque sorte, de se réconcilier avec le monde en en réconciliant les parties séparées. La solution, pour celui-ci, est de vivre encore malgré la mort qu'il donne et celle qu'il ressent ; pour celui-là, elle est assurément de faire des films.

Une clef du cinéma. — Dans un premier temps, donc, la mise en scène *constate* et *impose* au *spectateur* et au petit soldat les confusions, les divorces, les oppositions. Elle parvient pourtant à mener le héros jusqu'à ce point de réconciliation dont nous parlions ; elle parvient aussi à faire un film : pour cela, elle doit assumer la condition de l'art qui est la fusion des parties en un tout créateur. Voyons maintenant comment elle parvient, au sein des contradictions qu'elle montre, à *assurer cette union*.

S'il fallait aider ceux qui ne se satisfont pas de voir ce qu'il y a de force immédiate et de fulgurante beauté dans les films de Godard ; s'il était besoin, donc, de leur fournir une « clef » pour suppléer à cette incapacité d'apercevoir à l'instant dans un film en quoi il relève du cinéma le plus pur (comme on peut dire d'un poème d'Hölderlin qu'il est d'abord *la* poésie), je choisirais de montrer comment la mise en scène, en filmant une chose, ou un état, ou un rapport, filme du même coup toute chose, tous les états et tous les rapports, et même ceux qui sont le contraire de l'initial objet filmé.

Je veux dire que, à ce degré supérieur, la mise en scène, non contente de montrer les êtres et les choses, et leurs rapports (ce qui est de toute évidence la première condition du cinéma), va jusqu'à présenter, en même temps que ce qu'elle montre, et par sa façon de le montrer, tout ce qu'elle ne montre pas, tout ce qu'elle ne *met pas directement en scène*, mais qu'elle évoque, suscite et appelle par la force de cohésion et la vertu de résonance qu'elle a su conférer à ce qu'elle filme. Cette résonance, c'est celle-là même qui relie entre elles les parties de la vie et les fonde en un tout. La vie est un tout, tout s'y tient, et les choses n'existent que par leurs relations, entre elles ou avec nous. La vie de l'esprit et la vie elle-même sont *en perpétuel échange*. Quand une mise en scène est assez forte et assez pure pour être en cet échange constant avec la vie, elle ne peut, en filmant un élément ou une action, parvenir à les isoler de leur contexte. Si le cinéma est vraiment en accord avec la vie, il ne peut briser cet ordre de répercussion, ce tout donné dans la partie.

Réciproquement (et c'est là la clef du cinéma que j'annonçais, et qui permet de distinguer entre un bon film et un grand film, une œuvre d'art) une mise en scène comme celle du *Petit Soldat*, qui sait filmer également les rapports les plus subtils et les plus forts entre êtres, ne peut, de ce fait, que donner à ce qu'elle filme une vie totale. Si une telle mise en scène peut filmer une partie de la vie ou un aspect de l'homme avec assez de force pour présenter toutes les parties de la vie ou tous les aspects de l'homme en même temps que la partie filmée, elle fait du grand cinéma. En présentant un être, elle propose (sans le manifester directement, *sans le mettre en scène*) tout le contexte de l'être filmé, l'univers qui gravite autour de lui et en lui, toute sa dimension d'existence. En présentant *une partie*, elle fait de l'absence de ce qu'elle ne montre pas une présence supplémentaire, une auréole qui vient enrichir l'objet filmé. Cette liaison entre la partie filmée et le tout de la vie est la marque du grand cinéma comme de l'art le plus pur.

Présence et absence. — Prenons des exemples. Dans *Le Petit Soldat*, Godard mêle et explique sans cesse une chose par son contraire, une présence par une absence. Pour filmer la torture, il commence par filmer l'expérience de la torture (qui est encore une curiosité de l'esprit), et au moment où la torture *véritable commence* (quand l'expérience devient souffrance), il filme l'absence de torture : de longs panoramiques sur des immeubles aux stores tantôt levés, tantôt baissés, tantôt clairs, tantôt noirs. Et loin que cette fuite ou cette pudeur devant la torture en atténue l'horreur, elle la renforce. En ne montrant pas la torture, elle empêche qu'on ressente simplement un sentiment de pitié ou d'horreur, et nous mène ainsi au-delà de tout sentiment, à la torture dans sa véritable et universelle horreur, dans son abstraction et son absurdité tragique. L'absence de la torture en renforce la *présence*.



Michel Subor et Anna Karina, dans *Le Petit Soldat.*

Et encore, Godard filme le saut d'un étage dans l'infini ou l'inconnu par la hauteur d'un immeuble de vingt étages. Il montre l'amour par le pari, la séduction par l'hostilité, et ne montre pas un seul baiser : l'amour n'en est que plus sensible. Et la mort ? Elle est au centre du film, et pourtant il ne la montre que par la vie : il ne la filme pas ou de si loin, qu'elle semble ridicule, accessoire. Parce que la mort n'est pas un coup de feu, mais qu'elle est le revolver, la main, le corps, l'homme, la vie. La présence de la mort, qui n'est prouvée que par le cinéma n'en est que plus oppressante. On voit bien comment Godard, en filmant une chose, crée, évoque toutes les choses complémentaires, prouve une présence par son contexte.

Cette dialectique de la présence et de l'absence, qui mène le cinéma de Godard à la limite de la poésie (cf. Blanchot), on la retrouve sur tous les plans, et dans l'œuvre entière.

Par exemple, de film en film, la mise en scène de Godard se définit et s'assure par rapport à ce qu'elle n'est pas d'abord. La mise en scène, le cinéma, se veulent tantôt théâtre, tantôt absence de toute mise en scène, tantôt encore nostalgie de Rossellini ou des Américains. Cette fuite de la mise en scène devant elle-même, et, semble-t-il, devant le cinéma (ce qui renforce la valeur cinématographique de ces films), c'est la fuite de Godard devant lui-même et devant son œuvre.

Le metteur en scène, d'abord totale-

ment présent (*A bout de souffle*), lutte ensuite contre lui-même et s'efforce déjà de se retrancher de la création (d'où ce film sur Godard et sur le cinéma qu'est *Le Petit Soldat*) ; puis il parvient à s'effacer peu à peu (*Une femme est une femme*) dans un équilibre alors tout à fait atteint entre expression de soi et expression des autres, pour enfin se laisser absorber complètement par son œuvre (*Vivre sa vie*), disparaître derrière elle, et même se nier par elle. Mais ce retrait progressif de l'artiste derrière le monde qu'il commence de créer ne peut se traduire autrement que par une présence accrue et mûrie de lui-même : la présence même du créateur dans son œuvre.

Plus il se contrarie et se combat dans les personnages et les moments de vie qu'il met en scène, plus il tente (et *Le Petit Soldat* est l'histoire de cet effort accompli) de s'exorciser dans ses films, plus les existences qu'il crée et les problèmes qu'il traite sont extérieurs aux siens, plus il est présent en chaque instant de sa création. De même sentons-nous d'abord la lutte et la contradiction de l'artiste, quand (que ce soit Rembrandt ou Cézanne) il se prend lui-même pour sujet dans quelque autoportrait, et que, en vue de se créer au dehors de lui-même, il *doit s'efforcer de devenir extérieur à lui*. En tâchant de se réduire ainsi directement à une œuvre, l'artiste soutient contre lui-même le plus dur, voire douloureux, des combats (je ne connais pas d'autoportrait de grand peintre qui ne soit tourmenté à l'extrême, par cette volonté, par cette rage de se posséder en une fois tout entier). Le résultat, c'est *Le Petit Soldat*, c'est la peinture de la lutte et de la confusion.

Mais nous sentons plus intensément la présence et la force accomplie de l'artiste quand il ne parvient à se peindre et à se créer, pour Rembrandt qu'en peignant les autres ou Dieu, Cézanne qu'en peignant des montagnes. De même, ici, Godard tente d'abord de se filmer lui-même, et pour ce faire, il doit sans cesse se voir du dehors : d'où cette méditation sur le dedans et le dehors. Mais il ne parvient à sa véritable dimension, aussi bien d'être que de cinéma, que quand, s'écartant délibérément, il croit filmer autre chose que lui : alors, par le même échange, cette absence de lui-même qu'il recherche et s'impose devient la révélation d'une plus assurée présence.

Ainsi, dans *Le Petit Soldat*, Godard, d'une part, en réunissant une chose et son contraire, prouve, s'il en était besoin, que la vie est plus riche que la pensée, de même que le cinéma l'est plus que le langage. (Très peu de poètes sont en fait parvenus à ce point de la création où dire une chose appelle toutes les autres et n'en pas dire une les éveille toutes de la même façon.) D'autre part, en se traquant lui-même, en s'enfermant sans cesse dans un filet de citations et de références, en tâchant de se rendre étranger à lui-même pour pouvoir enfin se mettre en scène, il parvient du même coup et dans le même effort à mettre en scène autre chose que lui : Subor, une ville (j'en ai rarement vu, au cinéma ou ailleurs, qui soit aussi présente de toutes parts), la mort, la vie, l'amour, toutes choses bien sûr qui ne sont pas extérieures à Godard, mais qui apparaissent *en plus* de son propos sur lui-même, comme un contexte inséparable, une dimension à lui-même attachée et qui se manifeste en même temps que lui quand il se filme.

Voilà pour la « clef ». Sans doute, comme celle d'Alice, n'est-elle pas aisée à manier, mais elle permet d'aller derrière le miroir et son piège, pour reconnaître enfin que, quand un cinéaste, Godard, filme une chose, et montre en même temps tout ce qui la complète et l'intègre dans la vie, il fait *du « vrai » cinéma*.

Combien de metteurs en scène peinent pour donner vie à ce qu'ils filment, et, s'ils y parviennent, ne donnent-ils rien de plus que ce fragment de vie qu'ils ont coupé du reste et réduit à lui-même, comme un simulacre de vie ; tandis que d'autres, Mizoguchi, Lang ou Rossellini, et pourquoi pas Godard, donnent au cinéma un nouvel ordre, celui de l'*inexprimable*, et, en filmant un sourire, filment la tristesse, ou, comme dit Ray dans *Le Violent*, une femme assise sur un tabouret et un homme coupant des pamplemousses: la plus belle scène d'amour.

JEAN-LOUIS COMOLLI.

Lewis au pays des merveilles

THE ERRAND BOY (LE ZINZIN D'HOLLYWOOD), film américain de JERRY LEWIS. *Scénario :* Jerry Lewis et Bill Richmond. *Images :* Wallace Kelly. *Interprétation :* Jerry Lewis, Brian Donlevy, Dick Wesson, Howard McNear, Felicia Atkins, Isobel Elsom. *Production :* Jerry Lewis Productions Inc., 1961. *Distribution :* Paramount.

Après avoir prouvé avec *Ladies' Man* qu'il était capable, aussi bien que tout un chacun et mieux que quiconque, de réaliser un authentique chef-d'œuvre burlesco-surréaliste, Jerry Lewis revient avec *Errand Boy* à ses premières amours : la reconversion d'un scénario *absurde* en une succession de gags sans aucune suite logique, principe qu'il avait déjà mis à exécution dans *The Bellboy* (il convient de noter la parenté de ces trois titres ; ils désignent tous un emploi de domestique ; ils définissent tous un personnage, par opposition aux titres de Chaplin, par exemple).

Mais avant que d'étudier cette approche du gag, commençons par appliquer la morale du film : ni plus ni moins qu'une exaltation de la politique des auteurs, prise au sens propre. En l'occurrence, le principal bénéficiaire n'est autre que Joseph Levitch dont une remarquable interview, due à Peter Bogdanovich, nous révèle, dans ESQUIRE, l'étonnante personnalité : metteur en scène presque par accident (il réalisa *Le Dingue du palace* pour obliger la Paramount à sortir *Cinderfella* à Noël, et il en improvisa le scénario, écrivant la nuit les scènes du lendemain), je dis « presque », parce qu'en réalité *The Bellboy* n'était pas tout à fait son coup d'essai, comme nous l'apprend Robert Benayoun. Lewis est le producteur-scénariste et, paraît-il, monteur de tous ses films ; capable de remplacer au pied levé Judy Garland, de faire pleurer neuf cent spectateurs en chantant « Rock A Bye Your Baby With A Dixie Melody », de soulever une salle avec « Come Rain, Come Shine », de se produire pendant deux heures avec l'orchestre de Count Basie, réveillant ses amis à deux heures du matin pour leur réciter des proverbes de son cru, collectionneur passionné (notamment de tout ce qui concerne les clowns), grand distributeur de tickets de base-ball et de cigarettes dont il inonde l'équipe technique pour les reprendre ensuite, plaçant partout où il le peut sa propre caricature, son buste ou des inscriptions telles que « *Attention Jerry Lewis vous regarde* ». Bref, entre trois grimaces, une dizaine de facéties et une allusion à Van Gogh, il se compare à Holden Caulfield, ce qui n'étonnera personne, et nous apprend ce que représente l'Art pour lui: « *A man with a brush, a man with a theme, a woman with a cry, I think a puppet, a puppy, anything tender. A woman is Art. A man's desire for her is even more arty, and when they do it together is the most art.* »

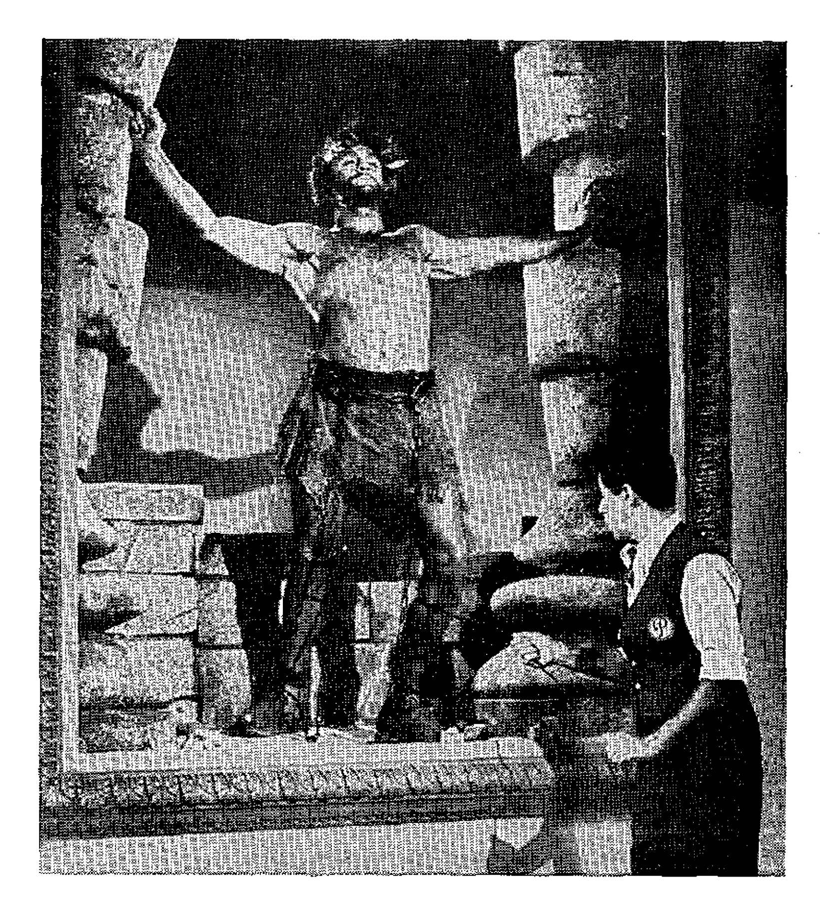
Nous voilà plus près de Harry Langdon, de Fields que du vulgaire commerçant dont ont parlé certains trublions. Il faut dire que reprocher à un auteur comique de se vouloir commercial, de désirer faire rire un grand nombre de spectateurs relève plus du domaine du « goona-goona » que de celui de la critique cinématographique. Dans le fond, qu'est-ce qu'*Errand Boy* sinon une transposition, une adaptation d' « Alice au pays des Merveilles ». La vision des deux précédentes réalisations de Lewis (Jerry) permettait de déceler une très nette influence de Lewis (Carrol), notamment dans le mélange subtil de méchanceté et de sentimentalisme, dans l'importance démesurée accordée au background psychanalytique, dans ce goût d'introduire une partie purement féerique dans un univers absurde (la chambre blanche de *Ladies' Man*) et enfin dans le choix des noms des personnages. Le héros du *Zinzin d'Hollywood,* Morty S. Tashman (un *private joke* sur Frank Tashlin) doit mener une lutte de tous les instants contre le langage: on ne lui fait rencontrer que des personnes dont les noms à tiroir sont impossibles à retenir, et il prend d'ailleurs un malin plaisir à tous les mélanger, à confondre les titres de films, de même que, dans l'interview déjà citée, Peter Bogdanovich se voit appelé « Bog-bogavin » et « Bog-ban-ovidan ».

La ressemblance ne s'arrête pas là. Comme Alice, Jerry se retrouve soit dans un songe, soit après avoir franchi le miroir, dans un monde à part, coupé de la réalité dont il ne pourra plus sortir. Cet univers dans lequel il est enfermé, l'hôtel du *Dingue du palace*, la pension de *Ladies' Man*, et ici les studios de la Paramutual, n'est en fait que la concrétisation, la projection de ses désirs et de ses phobies et n'obéira donc qu'aux lois du *nonsense*, si l'on peut dire, et non à celles du *slapstick*. Parler de Mack Sennett à propos de ces œuvres est une absurdité : Mack Sennett, c'est la réalité déréglée. Lewis, c'est l'irréalité déréglée. D'où l'importance primordiale du décor ; du décor et des objets. Car Lewis, surtout dans *Errand Boy*, semble doué d'étranges pouvoirs : tout ce qu'il touche se dérègle, se met à vivre d'une vie indépendante : les transistors ne s'arrêtent plus, les magnums de champagne sont inépuisables, les marionnettes deviennent vivantes, les gobelets refusent de contenir l'eau que d'ailleurs les distributeurs ne donnent pas ; on n'en finirait pas de dénombrer les exemples d'objets échappant au contrôle de celui qui doit les manipuler. La maladresse n'a rien à voir là-dedans ; il s'agit bel et bien, ce qui est beaucoup plus réaliste, d'un pouvoir magique qui contraint les choses et les gens à agir *différemment* (le gag de la piscine est là très révélateur). Ce dérèglement des accessoires n'est également que la matérialisation de la tournure d'esprit nonsensique du héros lewisien. Tout arrive parce qu'il croit que tout peut arriver, même, et surtout, l'invraisemblable. Cela, Jerry nous l'explique dans une longue scène avec une marionnette, qui n'a que le tort d'être trop didactique, mais présente d'autre part certaines ressemblances avec une scène d'*A travers le Miroir*, entre Tweedledee et Alice. Qui s'attend à une satire virulente des méthodes de travail hollywoodiennes sera fortement déçu ; on nous présente certes, mais très brièvement, l'envers du décor et, chemin faisant, on peut détecter quelques allusions précises, quelques *private jokes*, ce qui n'étonnera personne, venant de celui qui pouvait réciter, à l'envers comme à l'endroit, le générique complet de *Strategic Air Command* (*Hollywood or Bust*), rendait hommage à Stan Laurel dans le *Dingue du Palace* et, esquissait quelques facéties avec la complicité de Georges Raft (*Ladies' Man*) : ici, Morty S. Tashman est embrigadé contre son gré dans une comédie musicale dirigée par le « grand Busbee », dérègle une opérette dont l'auteur pourrait être Walter Lang, sabote les rushes d'un extraordinaire metteur en scène allemand (Sig Rugman) ; quand il désire déjeuner tranquillement « Chez Monique », une contre-attaque d'un petit commando wellmannien lui passe sur le corps et, à la fin, une imitation de Bette Davis rugissante à souhait se tord de douleur sous le regard d'un réalisateur Frankenheimero - wylerien plus vrai que nature.

D'ailleurs, un simple coup d'œil sur le scénario devrait suffire à nous renseigner : peut-on rêver d'un point de départ plus scientifiquement illogique, plus sciemment absurde, donc antisatirique par essence, que celui d'*Errand Boy*. Le grand patron des Studios Paramutual engage le plus grand idiot qu'il lui est possible de trouver, lui fait espionner sans qu'il s'en rende compte son personnel, afin de découvrir la cause de certains gaspillages financiers ; sur ce plan, le *Zinzin* peut rivaliser avec la *Chasse au Snark*. Les deux œuvres présentent d'ailleurs de nombreux points communs et leur intérêt réside moins dans l'invention ou l'enchaînement de péripéties, plutôt arbitraires et inextricables, que dans la manière dont elles renouvellent l'une le gag verbal, l'autre le gag cinématographique.

En effet, contrairement à d'autres auteurs comiques dont le seul but est de mettre en évidence une trouvaille bien déterminée, Jerry Lewis impose, lui, à sa mise en scène une démarche étrange, semblant ignorer les lois les plus élémentaires, destinées à mettre en valeur ses idées. La réalisation demeure perpétuellement tangente au gag, comme une droite par rapport à un cercle, et ne le restitue presque jamais dans sa totalité ; il nous manque toujours l'une des phases, préparation, résultat, et même parfois l'exécution. Un exemple entre mille: Morty S. Tashman a failli se noyer dans une piscine ; il sort de la clinique, gonflé d'eau (ce qui, déjà, est *absurde*) et ressemblant vaguement à un bibendum Michelin ; il avance dans un gargouillement sinistre, tourne le coin d'une rue et... disparaît.

Quand par hasard un gag se déroule sur l'écran, comme cette rencon-



Jerry Lewis, dans *The Errand Boy,* de Jerry Lewis.

tre dans l'ascenseur entre le héros et une série d'individus mâchonnant des cure-dents, fumant d'énormes cigares ou mastiquant du chewing-gum, Lewis renchérit par un autre gag qui, celui-là, nous sera caché (le chewing-gum qui explose). Le rire, dans *Errand Boy,* provient beaucoup plus du rapport entre ce qui nous est montré et ce qui nous est caché que de la qualité de ce que l'on peut voir sur l'écran. Le gag, lui-même, y est aussi désintégré que le sujet. La première vision de ce film déçoit, pour peu que l'on ait adoré le comique flamboyant de *Ladies' Man,* encore que certaines scènes soient aussi brillantes : la conférence de presse où Lewis réussit le tour de force de matérialiser un air de jazz (de Count Basie ?), ses démêlés avec les secrétaires, ou surtout la manière dont il traverse un plateau en chantonnant, sous les yeux stupéfaits de l'équipe technique. Mais on ne saisit pas très bien la nécessité de certaines séquences, comme la longue histoire archiconnue des bonbons.

A la deuxième vision, tout s'ordonne, tout se clarifie. Le but du film est de rendre les spectateurs aussi « chutzpah » que l'auteur ou le héros du *Zinzin d'Hollywood.* Vous ne savez pas ce qu'est une personne chutzpah ? C'est quelqu'un qui aurait tué son père et sa mère et qui demanderait pitié au juge parce qu'il est orphelin...

Bertrand TAVERNIER.

FILMS SORTIS A PARIS

DU 8 JANVIER AU 4 FÉVRIER 1963

9 FILMS FRANÇAIS

Les Bricoleurs, film de Jean Girault, avec Darry Cowl, Francis Blanche, Claudine Coster, Valérie Lagrange. — Comme le titre n'a rien à voir avec le sujet (?), on est en droit de penser que les bricoleurs ce sont les signataires du film. Francis Blanche et Darry Cowl, quant à eux, se contentent de dilapider leur talent. Toutes les dix minutes ils changent de costumes. Que n'ont-ils changé de film !

Fort du Fou, film en Scope de Léo Joannon, avec Jacques Harden, Alain Saury, Nguyen Thi Tuyet, Foun Sen. — Joannon a réussi le tour de force d'introduire une histoire de cocu dans le contexte de la guerre d'Indochine. Inutile d'ajouter que, dans l'esprit du spectateur, c'est la première qui l'emporte.

Le Glaive et la balance, film en Scope d'André Cayatte, avec Anthony Perkins, Jean-Claude Brialy, Renato Salvatori, Pascale Audret. — *Roger-la-Honte* + *Avant le Déluge* + *Justice est faite.* Lancée sur les traces de deux assassins, la police arrête trois hommes au pied d'un phare. Quel est l'innocent, « that is the question ». Cela pourrait s'appeler *Les Trois font la paire, Le Troisième Homme, Le Faux Coupable,* ou même *Le Grand Alibi,* puisque Cayatte se paie le luxe de deux flashes-back mensongers. Comme film sur la justice, c'est évidemment plutôt naïf, l'honnêteté même de Cayatte finissant par constituer une forme subtile de roublardise (cf. l'article de Bazin : « La Cybernétique d'André Cayatte »). Mais comme c'est aussi un film complètement dingue, on est enclin à quelque indulgence. Question de justice.

Jusqu'au bout du monde, film de François Villiers, avec Pierre Mondy, Didi Perego, Marietto. — Un grand prix du cinéma français et une citation de Bernanos servent de caution à un film qui en a bien besoin.

Landru. — Voir critique dans notre prochain numéro.

Le Meurtrier, film en Scope, de Claude Autant-Lara, avec Marina Vlady, Robert Hossein, Maurice Ronet, Yvonne Furneaux, Paulette Dubost. — Au passif : un type d'intrigue (due à Patricia Highsmith) dont Hitchcock et Clément ont épuisé les vertus, un dialogue faiblard, une musique de Cloerec insupportable, une réalisation faite de compromis. A l'actif : les scènes farfelues où apparaît Hossein en flic improbable, mais parfaitement déplaisant. Voilà la voie d'Autant-Lara : hors du vrai, hors du vraisemblable, sur le terrain de la déraison et de la dérision complètes.

Le Petit soldat. — Voir critique de Jean-Louis Comolli, dans ce numéro, page 54.

Tempo di Roma, film de Denys de la Patellière, avec Charles Aznavour, Arletty, Gregor von Rezzori, Marisa Merlini. — La Patellière sur les brisées de la N.V. Louable souci. Malheureusement, le résultat est aussi appliqué dans la désinvolture que les films précédents l'étaient dans la convention. A Rome, comme à Paris, on a peine à voir Aznavour lâché dans des scènes où il ne sait visiblement que faire.

Une blonde comme ça, film en couleurs de Jean Jabely, avec Taina Beryll, René Lefèvre, Harold Kay, Jess Hahn. — Adaptation du roman de J. Hadley Chase « Miss Shumway jette un sort ». On raconte que, la femme du producteur étant superstitieuse, on préféra ne pas tenter le sort et trouver un titre plus bénin. Sur ce plan, c'est réussi. Reste le film : une sorte d'incroyable exercice de trucages à la corde raide où on sent tellement les handicaps (financiers) qu'a dû surmonter le réalisateur qu'on ne saurait lui imputer l'échec de l'entreprise. Un trucage coûte cher, un scénariste aussi : il fallait choisir.

6 FILMS AMERICAINS

Billy Rose's Jumbo (La plus belle fille du monde), film en Scope et en couleurs de Charles Walters, avec Doris Day, Stephen Boyd, Jimmy Durante, Martha Raye. — Les films américains n'ont guère de chances ces temps-ci. Après *Hatari !* voici un autre film totalement défiguré par la firme distributrice, ce qui nous interdit de le conseiller aux amateurs de comédies musicales, comme nous l'aurions sans doute fait si nous avions pu en voir la version intégrale, c'est-

à-dire avec les vingt-cinq minutes et les quatre numéros réglés par Busby Berkeley qu'on a jugé bon de sucrer. Restent une belle couleur et une excellente interprétation de Jimmy Durante.

The Errand Boy (*Le Zinzin d'Hollywood*). — Voir critique de Bertrand Tavernier, dans ce numéro, page 59.

The Horizontal Lieutenant (*La Guerre en dentelles*), film en Scope et en couleurs de Richard Thorpe, avec Jim Hutton, Paula Prentiss, Jack Carter, Miyoshi Umeki. — La guerre du Pacifique prise à la rigolade. Ah ! si Jim Hutton était Jerry Lewis, et Richard Thorpe Jerry Lewis !

The Interns (*Les Internes*), film de David Swift, avec Michael Callan, Cliff Robertson, James McArthur, Nick Adams, Suzy Parker, Haya Harareet. — Il faudrait la plume de Jonathan pour décrire cette chose où se laisse deviner l'influence des séries médicales qui inondent les circuits de télévision américains. Et encore !

Pont vers le soleil, film d'Etienne Périer, avec Caroll Baker et Jimmy Sigheta. — Roman-photo à prétentions sociales, dont on se demande ce qu'il était venu faire dans la sélection américaine au dernier festival de Venise. Il est beaucoup mieux à sa place dans cette rubrique.

Red Ball Express (*Les Conducteurs du diable*). — Voir note dans notre prochain numéro.

3 FILMS ITALIENS

Banditi a Orgosolo (*Bandits à Orgosolo*). — Voir critique de Jean-André Fieschi, dans ce numéro, page 50.

Il Posto. — Voir critique dans notre prochain numéro.

Maciste contre le sceicco (*Maciste à la cour du Cheik*), film en Scope et en couleurs de Domenico Paolella, avec Ed. Fury, Erno Crisa, Gisella Arden, Piero Lulli. — Où Maciste trucide du Maure, au XVᵉ siècle, en Espagne. Il n'y a que le réalisateur qui change.

2 FILMS ANGLAIS

H.M.S. Defiant (*Les Mutinés du « Téméraire »*), film en Scope et en couleurs de Lewis Gilbert, avec Alec Guiness, Dirk Bogarde, Anthony Quayle, Tom Bell. — Parent pauvre de *Billy Budd* et du *Bounty*. Très pauvre.

The Phantom of the Opera (*Le Fantôme de l'Opéra*), film en couleurs de Terence Fisher, avec Herbert Lom, Heather Sears. — Terence Fisher au plus bas de sa forme. Tout ce qui faisait le charme du roman de Leroux a disparu, notamment tout le contexte œdipien de l'histoire. Un beau décor : l'île souterraine.

2 FILMS ESPAGNOLS

La venganza del Zorro (*Zorro le vengeur*), film en Scope et en couleurs de J.R. Marchent, avec Frank Latimore, Mary Andersen, Ralph Marsh, Howard Vernon. — Zorro champion de l'autodétermination : la Californie sera rattachée aux Etats-Unis. Sans intérêt, même anecdotique.

Usted puede ser un asesimo (*Echec au cyanure*), film de José Luis Forque, avec Alberto Closas, José Luis Lopez Vasquez. — « Murder story » à l'espagnole. Vaut pas une pésète.

2 FILMS SOVIETIQUES

Capturez-les vivants, film en couleurs de Gleb Nifontov avec Ivan Savkine, Radner Mouratov. — Tableaux de chasse non dénués d'intérêt. D'évidentes prouesses de cameramen.

Le Commando de la soif, film de E. Tachkov, avec V. Tikhonov, V. Khmara, Y. Belov, A. Dotzenko. — Film de guerre sur un thèmé « humain » qui appartient bien à la mythologie du cinéma soviétique d'après guerre. Mise en scène honorable d'une jeune recrue qui se distingue par l'abondance de ses mouvements d'appareil.

1 FILM MEXICAIN

La Belle de Mexico, film d'Alfredo B. Crevenna, avec Sarita Montiel, Raul Ramirez, Nadia Haro Oliva. — Meurtre, adultère et femme fatale. Un absent : le cinéma.

CHRONIQUE DE LA T.V.

RUGBY ET FOOTBALL

Quel rôle joue au juste la télévision dans les retransmissions sportives en direct ? Généralement, on le voit dans une sorte de fidélité diminuée qui tend à faire du téléspectateur le contemporain et l'égal du spectateur des tribunes. Or, l'expérience prouve que la télévision outrepasse fréquemment cette fonction d'intermédiaire, en ajoutant à l'attrait, ici indiscutable, du direct, le charme de la découverte. Dans le cas, par exemple, d'un match de rugby.



Alors que le football est, par nature, un jeu sans profondeur — *purement mélodique* — *le rugby*, en effet, exprime une complexité de rythmes qui rend particulièrement intéressant le problème *de sa retransmission télévisée.*

D'abord, ce jeu tout en ruptures, qui ignore la fluidité du football, ne se prête que difficilement à l'utilisation du pancinor.

Ensuite, les règles du rugby sont telles qu'une fraction de son déroulement, la mêlée, se dérobe ordinairement au spectateur. Or, la mêlée est l'une des deux phases importantes du rugby, car elle est le lieu où s'éprouvent le mieux les rapports de force qui décident de la partie, où s'exprime le mieux *la vérité physique* de la confrontation. Le spectateur des tribunes, qui enregistre le mouvement *général* du jeu *comme il fait au* football — où ce mouvement est tout — ignore, par contre, la réalité physique de la mêlée. Et c'est très exacte*ment* ici que la télévision se révèle irremplaçable, lorsque l'objectif des caméras radiographie la mêlée, lorsque, sous le match proprement dit, il nous découvre un autre match, de la même manière que Painlevé nous découvrait sous son objectif une larve de dityque insoupçonnable à l'œil nu.

Cette technique de prise de vues presque entièrement soumise à *l'emploi du téléobjectif*, possède néanmoins ses inconvénients. La nécessité de passer d'un plan rapproché à un plan *plus large* nuit à la continuité du « récit », ce qui fut particulièrement sensible le 12 janvier, lors de retransmission du match France-Ecosse, où presque chaque changement de plan obligeait l'opérateur à chercher le ballon sur le terrain. Mais cela ne signifie pas que la technique opposée eût été *meilleure. Car, si* le téléspectateur y a perdu le spectacle des effets, il y a en revanche gagné une plus intime *compréhension* des causes. C'est pourquoi, entre l'endroit de la partie qui se jouait à Colombes et cet envers dont la télévision était seule à pouvoir nous offrir le spectacle, il était juste de choisir le second.

Il y allait en somme de la spécificité même de la télévision.



Comparé au jeu de rugby, le football a la simplicité (et la grâce) de l'épure. Les arabesques que trace le ballon sur le terrain sont harmonieuses et toujours lisibles. Elles sont faites de trois figures principales qui forment entre elles comme les pleins et déliés d'une même écriture : le « dribbling », la passe et le coup de pied à suivre. Sous la loupe du téléobjectif, l'opérateur ne *peut donc rien révéler que* le spectateur des tribunes ne soit simultanément à même de discerner — rien du moins qui apporte un *supplément* d'*information* pour la compréhension de la partie.

Dès lors, le seul devoir du reporter de direct est de s'attacher à épouser le mieux possible la continuité et la fluidité fondamentales du jeu.

1) En limitant le nombre des plans.

2) En refusant les cadres trop serrés qui isolent un moment de la partie au détriment de son déroulement.

3) En préférant *enfin* aux changements de plans qui brisent les figures et brouillent leur compréhension, l'usage plus sou*ple du pancinor.*

Rien n'interdit à la limite (sinon l'exiguïté, d'ailleurs toute contingente, de l'écran) d'imaginer un unique plan fixe qui se bornerait au report homothétique de la partie.

André S. LABARTHE.



Une mêlée du match France-Ecosse (12 janvier 1963).

NOS RELIURES



CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle de cinéma

Rédacteurs en Chef : JACQUES DONIOL-VALCROZE et ERIC ROHMER

146, Champs-Elysées - PARIS (8e)
R.C. Seine 57 B 19373

Prix du numéro : 3 F (Etranger : 0,25 F de port)

Abonnement 6 numéros :		Abonnement 12 numéros :	
France, Union Française	17 F	France, Union Française	33 F
Etranger	20 F	Etranger	38 F

Etudiants et Ciné-Club : 28 F (France) et 32 F (Etranger).

Adresser lettres, chèques ou mandats aux CAHIERS DU CINEMA, 146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38)
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze

Imprimerie Centrale du Croissant, Paris — Dépôt légal 1er trimestre 1963.

CAHIERS DU CINEMA. PRIX DU NUMERO : 3 F